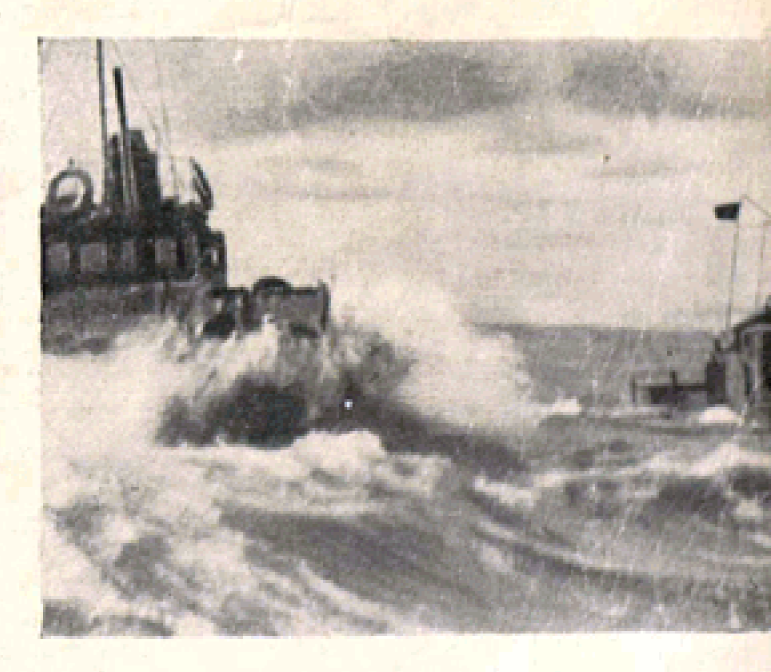





Искусство
КИНО
7 1959





СОДЕРЖАНИЕ

ЗАМЕТКИ О ФРАНЦУЗСКИХ ФИЛЬМАХ

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

На первой странице обложки кадры из нового художественно-документального фильма о героических нефтяниках Каспия—«Покорители моря» (режиссер Р. Кармен, сценарий и текст И. Касумова и Р. Кармена, производство Центральной студии документальных фильмов и студии «Азербайджан-фильм».

На второй странице фрагмент кадра из недавно законченного фильма «Жестокость». Сценарий написан П. Нилиным по мотивам его одноименной повести. Картина поставлена молодым режиссером В. Скуйбиным на студии «Мосфильм».



З. КИРИЕНКО В ГЛАВНОЙ РОЛИ ФИЛЬМА «НАДЕЖДА»



З. КИРИЕНКО — КАТЕРИНА («ПОЭМА О МОРЕ»)

З. КИРИЕНКО В РОЛИ НАТАЛЬИ («ТИХИЙ ДОН»)



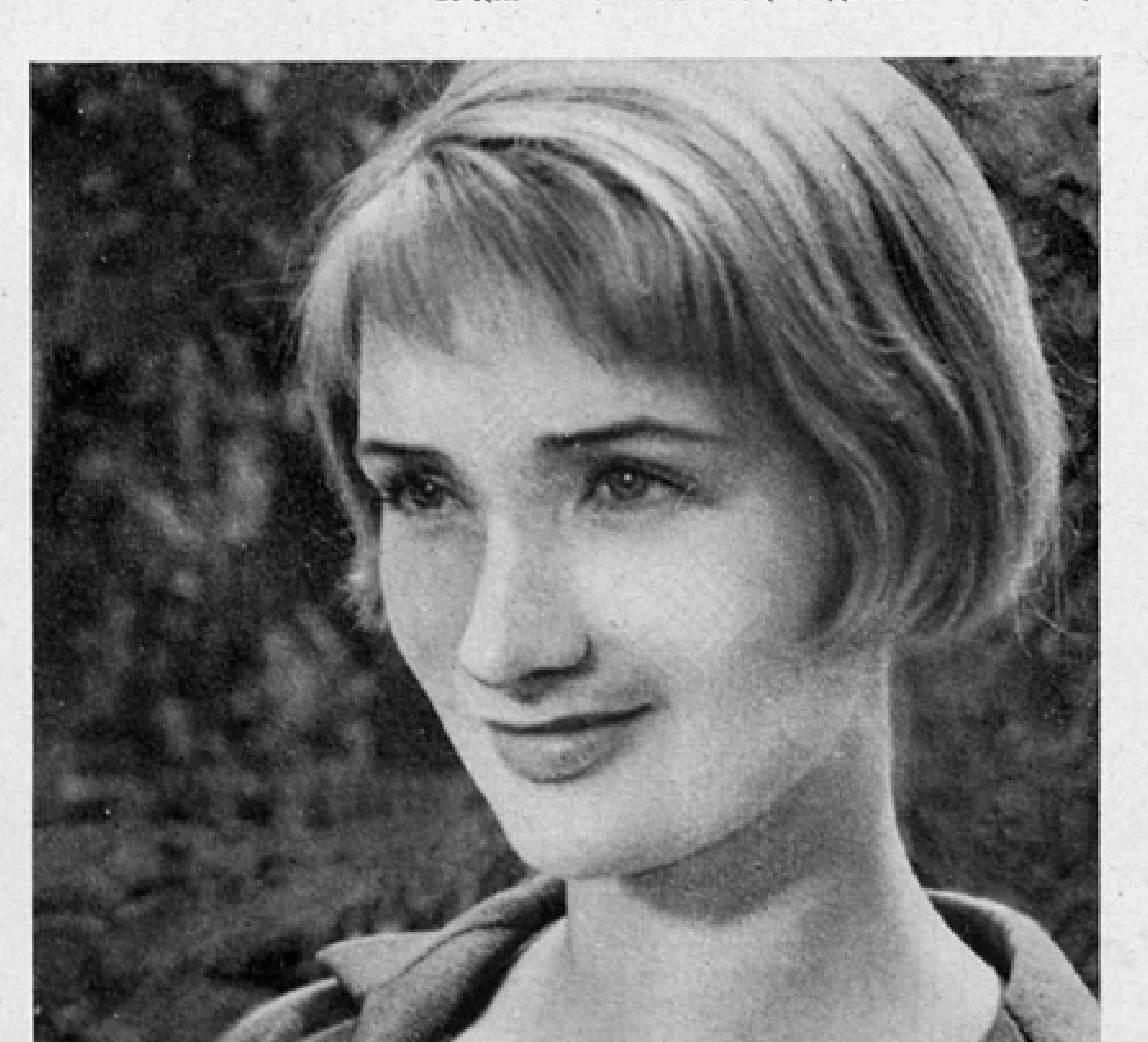


КАДР ИЗ ФИЛЬМА «СОРОКА-ВОРОВКА». СЛЕВА—З. КИРИЕНКО В РОЛИ АНЕТЫ

З. КИРИЕНКО — АНЕТА («СОРОКА-ВОРОВКА»)



З. КИРИЕНКО — ИРИНА («СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»)

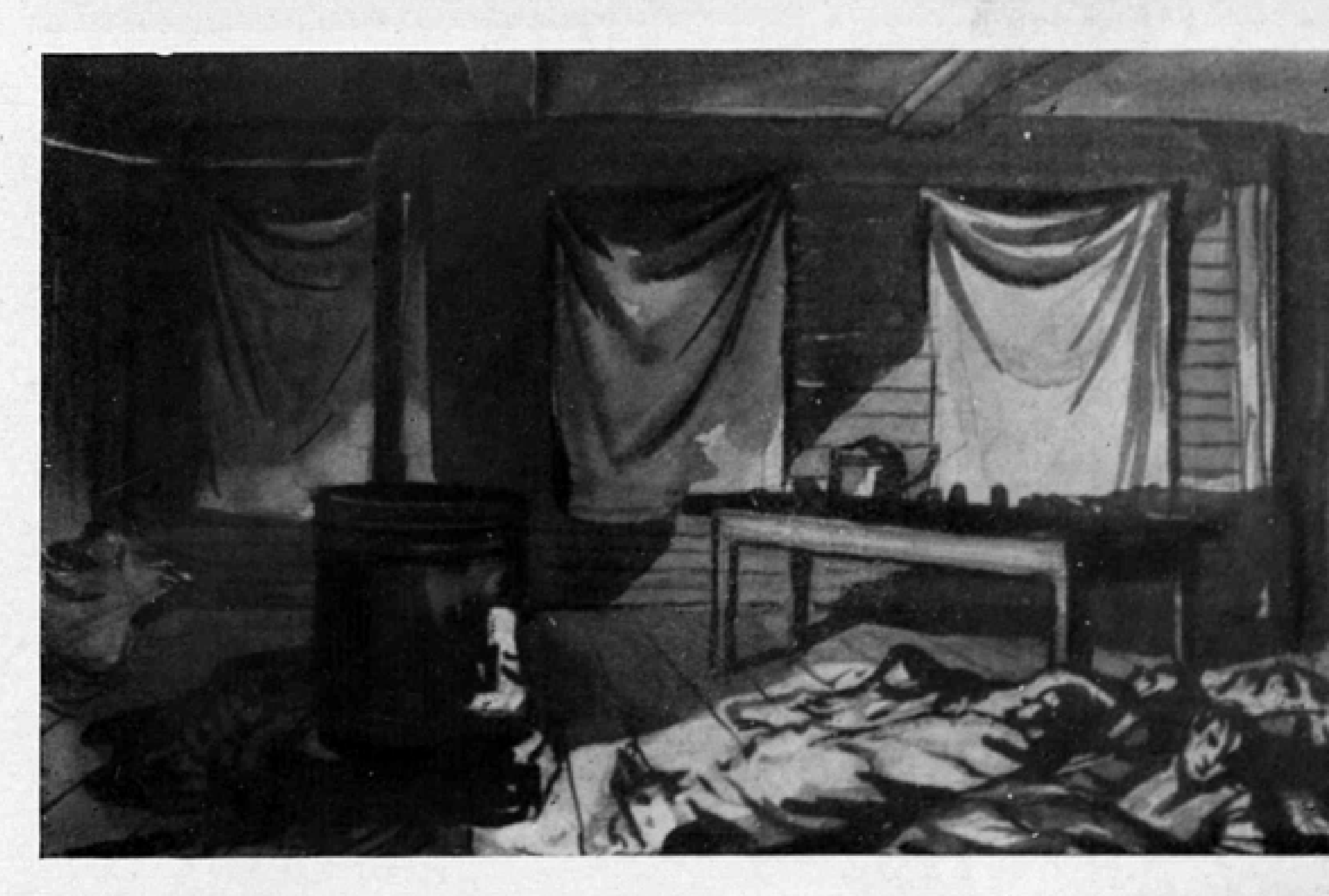




ЭСКИЗЫ ХУДОЖНИКА
А. ПАРХОМЕНКО
К ФИЛЬМУ
«НОРМАНДИЯ—НЕМАН»











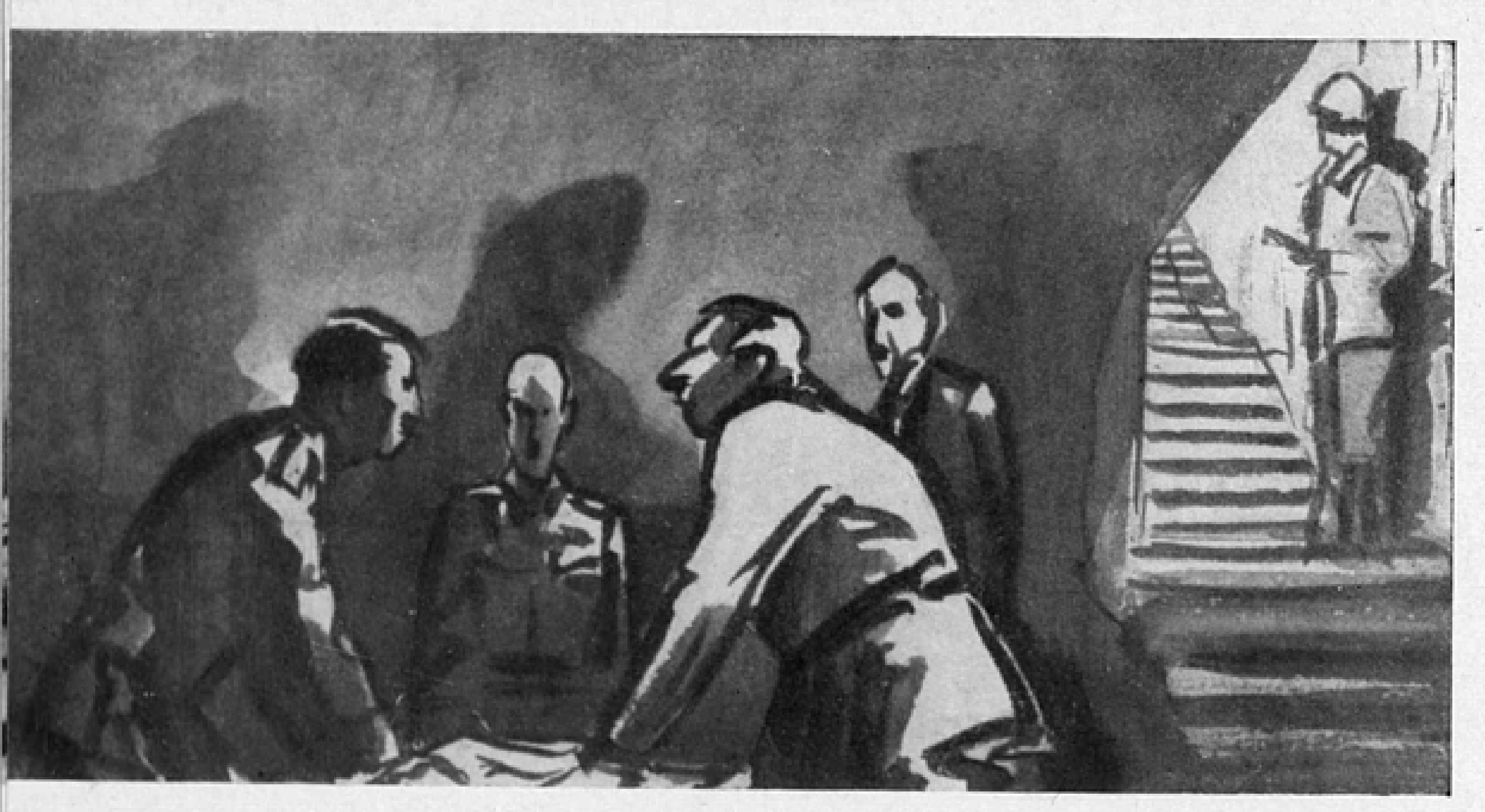
















ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Люди рязанские

В СВОЕ ВРЕМЯ БЫЛ СОЗДАН КИНОФИЛЬМ «БАБЫ РЯЗАНСКИЕ». ТАМ КАК РАЗ НЕПРИВЛЕКАТЕЛЬНО С ВНЕШНЕЙ СТОРОНЫ ПОКАЗАНЫ ТРУЖЕНИЦЫ РЯЗАНИ. НЫНЧЕ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЕ ЖЕНЩИНЫ РЯЗАНСКОЙ ДЕРЕВНИ ЗАСЛУЖИЛИ, ЧТОБЫ ОБ ИХ ДЕЛАХ БЫЛИ НАПИСАНЫ ХОРОШИЕ КНИГИ И СОЗДАНЫ ФИЛЬМЫ, ПОКАЗЫВАЮЩИЕ ВЕЛИЧИЕ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА.

(Н. С. Хрущев. Из речи на торжественном заседании, посвященном вручению ордена Ленина Рязанской области).

Необъятно широк круг тем, выдвигаемых перед киноискусством сегодняшней жизнью колхозной деревни!

Мероприятия партии по крутому подъему сельского хозяйства за последние пять лет принесли чудесные плоды. Стремительно растет в нашей стране производство зерна, хлопка, сахарной свеклы, продуктов животноводства. Организаторская работа партии, растущая инициатива и великий трудовой энтузиазм людей колхозного села создали условия, при которых стали реальными небывалые темпы развития сельского хозяйства—темпы нашей семилетки. Выполняя программу работ, намеченную XXI съездом КПСС, лучшие люди колхозов и совхозов показывают образцы трудового героизма. В их повседневных делах с удивительной силой сказывается величие характера, души, таланта советского человека, прокладывающего пути к коммунистическому обществу.

Глубокие перемены, которые произошли за последние годы в жизни колхозного крестьянства, еще не нашли достойного отражения в литературе и искусстве. А между тем, если посмотреть и вдуматься,—сколько здесь увлекательных

творческих задач для истинного художника, сколько интересных тем и сюжетных коллизий сколько новых образов, ждущих художественного воплощения!

Редакция журнала «Искусство кино» весной этого года обратилась к ряду кинодраматургов с предложением выехать в колхозы Рязанской области с тем, чтобы познакомиться с передовыми людьми деревни, посоветоваться с ними о своих творческих замыслах, накопить новые жизненные наблюдения. Заслуженной славой пользуются, в частности, женщины Рязанщины—самоотверженные труженицы, чьи судьбы показательны для духовного роста советского человека в наши дни. Как далеко вперед ушли они от «баб рязанских», изображенных в некогда популярном фильме! Это люди другой исторической эпохи—люди, чьи дела, мысли, чувства являются выражением новой морали, нового отношения к жизни и труду, нового понимания человеческого счастья. Не случайно тов. Н. С. Хрущев заметил, что женщины рязанской деревни заслужили, чтобы об их делах были написаны хорошие книги и созданы фильмы, показывающие величие советского человека.

Несколько кинодраматургов откликнулись на наше предложение побывать в колхозных селах, а затем рассказать на страницах журнала о своих наблюдениях и творческих планах. Среди участников поездки (организованной редакцией журнала совместно с секцией кинодраматургии Союза работников кинематографии СССР) были сценаристы М. Папава, Р. Буданцева, В. Спирина и другие. Для некоторых из них это была первая «разведка темы»: их блокноты заполнились записями, в которых зафиксированы интересные бытовые детали, черновые эскизы персонажей будущих сценариев, первичные наметки сюжетных линий. Другие участники поездки уже раньше провели немало дней в рязанских колхозах и стремились проверить найденные ими драматургические решения, дополнить их вновь увиденными штрихами, познакомиться с тем новым, что принесла весна первого года семилетки.

Поездка в колхозы Рязанской области положила начало дружбе большой группы кинодраматургов с людьми колхозной деревни. Не подлежит сомнению, что такая дружба, которая не ограничится одной или несколькими встречами, поможет созданию сценариев об этих людях. Разумеется, речь идет не о «фотографическом» изображении того, что происходит в наши дни в Рязанской области,—искусство не знает «областных масштабов». Речь идет о гораздо большем—о подступах к решению генеральных тем, определяемых новыми, знаменательными процессами, которые происходят в колхозной деревне в период развернутого строительства коммунизма. Понадобятся напряженный творческий труд кинодраматургов, упорные новаторские поиски, чтобы эти темы нашли яркое и правдивое художественное решение.

Страстно поддерживая все то лучшее, передовое, что сегодня побеждает в жизни колхозной деревни, наше киноискусство может и должно активно бороться против любых проявлений косности, против парадной шумихи, которой в отдельных колхозах подменяется серьезная работа по развитию их хозяйства.

Характеры и судьбы лучших людей колхозного села представляют неоценимый материал для художника, мечтающего о создании образа положительного героя наших дней.

Чего ждут колхозные зрители от советского киноискусства? Какие новые черты сегодняшней действительности, по их мнению, должны быть в первую очередь запечатлены в новых сценариях и фильмах? Этим вопросам была посвящена встреча, организованная редакцией в одном из сел Рязанской области—в колхозе имени Чапаева. В местном клубе собрались колхозники, представители сельской интеллигенции, кинодраматурги, побывавшие перед этим в ряде других колхозов области, члены редколлегии и сотрудники редакции журнала «Искусство кино», литераторы и кинематографисты, приехавшие по нашему приглашению на эту встречу.

Со своими предложениями и пожеланиями работникам киноискусства выступили колхозник К. Попелухов, доярки Н. Чулкова и В. Оспенникова, учителя И. Шеврыгин и Н. Лежнев, фельдшер К. Соловьева, шофер В. Шершавов и другие.

Участники встречи просмотрели и обсудили фильм «Отчий дом» (Московской студии имени М. Горького). Положительно оценив картину, колхозные зрители высказали также ряд критических замечаний и советов присутствовавшим на встрече автору сценария Б. Метальникову, исполнителям главных ролей Л. Марченко и Н. Новлянскому, оператору П. Катаеву и другим членам творческого коллектива, создавшего этот фильм.

В ходе оживленной беседы, затянувшейся до позднего вечера, был поднят ряд важных вопросов, касающихся создания фильмов о колхозной деревне.

Ниже мы публикуем статьи, заметки, очерки о людях рязанской деревни. Автором первой статьи является рязанский писатель А. Чувакин, работающий сейчас над пьесой и сценарием о жизни колхозного села. Своими мыслями, впечатлениями, творческими планами делятся в очерках и путевых заметках также кинодраматурги и писатели Р. Буданцева, М. Папава, В. Спирина, Н. Ершов, В. Любимова—участники поездки в колхозы Рязанской области (текст иллюстрирован зарисовками художника И. Блиоха).

Александр Чувакин

Вот с кого писать портреты!

Замечательны судьбы героических женщин рязанской деревни, их яркие, самобытные характеры.

Прасковья Николаевна Коврова, которую у нас с любовью называют матерью рязанских доярок, прошла суровый жизненный путь от неграмотной батрачки, доившей коров у кулака, до полноправного строителя новой жизни, государственного деятеля. Теперь она дважды Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета РСФСР. Эта шестидесятисемилетняя женщина много сделала для колхоза, для страны. Ее заслуга не только в том, что она надоила в колхозе около полутора миллионов килограммов молока, но и в том, что на своем богатейшем опыте воспитала целое поколение молодых доярок. Живет Прасковья Николаевна в достатке, всем обеспечена и вполне могла бы уйти на заслуженный отдых. Но не такой у нее характер. В прошлом году, поставив трудовой рекорд—она надоила от каждой коровы по 8 615 килограммов молока,—Прасковья Николаевна собралась было уйти на пенсию. А когда узнала о высоких обязательствах, которые приняли рязанцы в борьбе за увели-



ПРАСКОВЬЯ НИКОЛАЕВНА КОВРОВА



ДОЯРКА ТОНЯ ОРЛОВА

чение производства мяса, решила еще год поработать. «Негоже, думаю,—писала она в своем письме к женщинам Рязанской области,—в такое время идти мне на отдых». И решила в этом году надоить по 8 600 килограммов молока от коровы. По призыву Прасковьи Николаевны тысячи рязанских женщин пришли на фермы и трудятся с невиданным подъемом.

Екатерину Кузьминичну Коврову ее земляки знают как человека чудесной душевной красоты, кристальной чистоты, несгибаемой воли. Судьба у нее была нелегкая. На войне погиб муж. Вдова с тремя маленькими детьми в самые трудные для страны годы проявила удивительную стойкость. Она показала образцы честного, самоотверженного труда и воспитала, вывела в люди троих детей. Теперь Екатерина Кузьминична Герой Социалистического Труда, недавно принята в члены КПСС.

Не могу не вспомнить здесь Анну Игнатьевну Ефремову—председателя колхоза имени Кирова Шиловского района, Ксению Куприяновну Петухову—нашу знатную телятницу, Анну Федоровну Ивкину—искусного мастера раздоя первотелок, Тоню Орлову—молодую, скромную, трудолюбивую доярку. Да сколько же у нас замечательных женщин! Вот они—прообразы героинь будущих фильмов!

Рязанских писателей и журналистов привлекают образы тружениц колхозного села. О них написаны и пишутся очерки, стихи, поэмы, повести. В повести «Всходы» и романе «Степной орел» я тоже попытался создать образы рязанских женщин, но все это лишь первые шаги к решению большой творческой задачи. Рязанские женщины заслужили того, чтобы фильм о них был подлинным произведением искусства, показывал бы великую правду жизни нашей деревни, которая проста, героична и не нуждается в приукрашивании. А оно, к сожалению, еще нередко портит фильмы о сельской жизни. Так, картина «Иван Бровкин на целине» могла бы быть интереснее, если бы ее создатели не погнались за эффектными, но на самом деле надуманными и не производящими глубокого впечатления картинами пышной свадьбы, молниеносного строительства дома и т. п. В фильме «Дело было в Пенькове», наоборот, в сложнейшую, острейшую проблему возведено, например, строительство в селе клуба, хотя на самом деле этой проблемы не существует, по-моему, уже с двадцатых годов.

Мне думается, что деятели кинематографии, работающие над сельской тематикой, серьезно отстают от жизни. В самом деле, какие большие, коренные мероприятия провела партия в деревне за последние годы! Тут и развязывание инициативы масс, и материальное поощрение, и продажа техники МТС колхозам, и подъем животноводства, и отмена обязательных поставок,—а где же, в каком фильме это нашло отражение? Где фильмы о нынешнем огромном политическом и трудовом подъеме на селе, о материальном, культурном, духовном росте колхозной деревни? Таких произведений киноискусства крайне мало...

Это происходит, мне кажется, потому, что у нас очень узок круг сценаристов и режиссеров, которые работают над сельскими темами. Да, к сожалению, и те, кто работает, живут далеко от деревни, изучают ее больше по страницам газет. Надо любить деревню, любить ее людей, жить и работать вместе с ними—вот тогда и фильмы будут интересными, правдивыми, действительно волнующими.

Р. Буданцева

Половодье

Из записной книжки кинодраматурга

Издавна славятся в Рязанщине села по Оке. Испокон веков тут велось так: с весны, едва сойдет паводок, мужчины уходили на заработки в отход. Они работали грузчиками на пристанях по Волге, Оке и Каме, шли на торфоразработки, рыбачили.

Дома оставались женщины. Тяжесть полевых работ, от посева до жатвы, лежала на них. Осенью и зимой было не легче: мужья возвращались в села, и начиналась гульба. Пьяный разгул, драки с убийствами—вот чем «славились» эти места в прошлом.

Теперь тут все по-другому. Канули в вечность курные избы, лохмотья золотушных детей, мутная тоска кабаков — вся та нищая Россия, которая отзывалась долгой болью в душе всякого русского.

Теперь тут весело жить! Пасутся в пойме Оки на богатых кормах несчетные стада коров—гордость рязанцев. Дома тут все больше новые. А в домах—не кислый запах нищеты, а аромат свежевыпеченного хлеба и парного молока. Девушки тут приходят к колхозным клубам веселые, задиристые и разодетые. До поздней ночи по улицам, по задам и огородам слышна далекая, волнующая душу гармонь.

●

—Напишите сценарий о наших женщинах! Вы, может быть, помните «Баб рязанских»? В этом фильме показана безотрадная судьба женщины из рязанского села. А посмотрите на наших женщин теперь!

Такие слова нам неоднократно приходилось слышать во время двух поездок на Рязанщину: летом минувшего года и этой весной.

Когда говорят о характере русской женщины, мне всегда представляется половодье. Почему-то видятся неоглядные пространства, залитые вешними водами. Эти воды нельзя удержать, как нельзя остановить весну. И еще представляется мне донник, незаметный цветок, растущий по обочинам дорог. Он скромен, почти невзрачен. Но приглядись и увидишь: формы его безупречно ясны, полны изысканности, невыразимого изящества.

Такова и русская женщина: она сильна, как весенний разлив, и чиста, проста, прекрасна, как полевой цветок.

Не такова ли Екатерина Кузьминична Коврова, с которой я познакомилась?

... Песня далеко слышна по поселку. Это едут колхозницы доить коров. Грузовик, пыля, проходит мимо райкома партии. Екатерина Кузьминична толкает в бок Нину Лобанову:

—Запевай «райкомовскую»!

Секретарь райкома партии отрывается от своих бесконечных дел и подходит к окну. Хорошо, когда на работу люди едут с песнями! Он смеется: песня-то ироническая! В ней поется о любви, о том, как любимый прозаседался, о том, что вот встану у райкома я и закричу им в окна: «Что вы заседаете даже в воскресение?» И Кузьминична, окруженная девчатами, тоже поет—чуть баском...

—Ты моя «Картинка», ты моя умница!—повторяет она, обмывая вымя корове.—Не смотрите, что все пестрые. Они все разные. «Картинка»—эта обидчивая. Если ее первую не подоить, она не додаст молока. «Майка»—у той характер обходительный. В прошлом году заболела. Я с ног сбилась! Как услышу, что ее зарезать хотят,— слезы у меня, вот и все. Плачу. Оказалось, что не хватает минерального корма. Стали давать ей мел, костяную муку. И вот поднялась.

В белом халате, вся светлая, с маленькими смуглыми кулачками, Кузьминична позванивает струйками молока о подойник и несмело, лишь на момент подымает глаза. Это выходит у нее как-то совсем по-девичьи.

— Сейчас у нас по-новому: сама воспитай телок и сама их дои. А раньше как? Обезличка была... Свою корову я отдала в колхоз. А из колхоза на трудодни получаю от четырех до восьми литров в день. Молоко все не забираю, продаю государству.

Признаюсь, я не очень вникаю в смысл ее слов. Мне больше нравится сама ее речь.



ЕКАТЕРИНА КУЗЬМИНИЧНА КОВРОВА

чистый русский выговор. И опять приходит на ум полевой цветок... Я слушаю ее рассказ про коров, а сама думаю о ней самой, о ее трудной судьбе. В войну Кузьминична осталась без мужа, без дома, с тремя детьми на руках. Жизнь забросила ее в Казахстан, далеко от родного села. Но никакие лишения ее не сломили. Сейчас колхоз построил ей дом, страна удостоила ее высшей награды—звания Героя Социалистического Труда. Как когда-то давно, она по-прежнему молода, полна силы, веры в себя.

Трудная в прошлом судьба и у Анны Игнатьевны Ефремовой—женщины несколько иного склада. И тут все то же: муж погиб на войне, тяжелый, неженский труд, борьба с нуждой—и победа! Перед нами коммунистка, хозяйственный руководитель «в ранге генерала», государственный ум, твердая рука, и все же, несмотря на все это,—женщина в первую очередь, глубокий, душевный, с нежным сердцем человек.

В Шилове мне довелось побывать на празднике животноводов. В дубовую рощу съехались колхозники со всего района. Это был обильный, красочный, богатый русский праздник. Опять—в который уж раз!—мне пришел на ум образ весеннего разлива. И я решила: сценарий будет называться «Половодье». Пусть начинается он с этого праздника. Хорошо бы, подумала я, провести через всю вещь то лирическое воодушевление, которое не покидает тебя, когда бываешь в селах Рязанщины.

Вот как сложилось начало сценария:

Большая льдина тяжело и с треском разломилась пополам, наткнувшись на сваю.

Вода вокруг сваи идет коловертью, вихревыми водоворотами, тугими жгутами.

Громоздятся льдины на реке. Плывут бревна, бочки, стога прошлогоднего сена.

По колено в воде березы и ивы.

Уже не по земле, а прямиком через море шагают мачты высоковольтных передач.

Стоит на плесе пустая избушка.

Старенькая избушка, слепая! Она как печальный отголосок ушедшей, нищей России. Неизвестно, каким чудом устояла она до этой поры.

Вешний поток легко, как случайную безделицу, подхватил избушку и понес с собой. И весело смотреть на это бесшабашное озорство воды!

Кругом только вода, да солнце над нею, да небесная голубень.

Медленно встала надпись:

ПОЛОВОДЬЕ

Заглавные титры идут по золотым волнам хлебов, по кучевым облакам и радостно-синему небу.

Титры ложатся на ширь полей, на скопления башенных кранов и заводских труб, на широкую и прямую дорогу, обсаженную цветущими яблонями,—на все, чем мила сердцу родная страна.

Работяга-буксир тащит баржу вверх по реке.

Рыбаки тянут сеть.

Тракторист лежит под машиной—торчат одни сапоги. Сапоги грязные. Вокруг ромашки, ромашки! И стоит девочка-карапуз, удивленно глядя на тракториста, и держит в руке василек.

Россия!

...И сколько мною видано,
И сколько нами пройдено,
И все, что нами сделано,
И все вокруг—мое!

По дороге летит грузовик. Он украшен березовыми ветками и флагами. Людей в кузове—не повернуться. Ветер рвет юбки, платки и флаги. Ветер захлестывает дыхание. Но песня от того лишь шире.

Вот другая дорога. И по ней идут грузовики, и над ней летит песня:

...Как мне дороги-и
Подмосковны-и-и вечера-а-а!

И третья дорога. Удало разносится плясовая:

Эх, сыпь, Семеновна!
Подсыпай, Семеновна!

Идут по реке катера. И они украшены. На палубе девчата «сыплют дробь». Лихо заливается гармонь.

Эх, Володенька, ты мой Володенька!
Полюби меня, ведь я молоденька!

«ПРИВЕТ ЖИВОТНОВОДАМ!»

Грузовики со всех сторон едут на этот плакат. Машины проходят под аркой и останавливаются в дубовой роще.

Тут большой праздник.

Гремит духовой оркестр.

—Настя! Коврова!

Девушка лет шестнадцати, с жидкими, как на проволоке, косицами обрадовалась и тут же померкла: обозналась.

—Настю не видали? Коврову Настю?

Какое там! Сюда съехался весь район. Попробуй-ка среди сотен Настей отыскать ту, которая тебе нужна!

. . . .

На импровизированной эстраде уже все готово: стол накрыт красным сукном, трепещут от ветра ромашки в банках.

А перед эстрадой праздничная толпа.

—Какая Коврова-то? Где она?

—Где, где! Во-он, с генералом стоит!

За эстрадой, у дерева, возле Насти стоит Анна Гавриловна Ефимова—председатель колхоза, женщина полная, по-русски сердобольная и вместе с тем властная, с мужской хваткой, женщина-генерал, как ее прозвали в районе.

Е ф и м о в а. Учти, тут все: обком, райком, из Москвы кто-то. Смотри, не учуди чего!

Н а с т я. Что вы, Анна Гавриловна!

Е ф и м о в а. Про рацион скажи, про ферму и какие наши обязательства. Пастухова тоже тут—пусть слушает. В толпу не гляди, а то собьешься.

Н а с т я. Хорошо, Анна Гавриловна!

Е ф и м о в а. Когда будешь говорить про обязательства, громче говори: мол, семь тыщ дам! Чтоб Пастухова-то слыхала! Так вот, мол, семь тыщ!

Н а с т я. Скажу, Анна Гавриловна!

Е ф и м о в а. Ну, пойдем, начинают! Садись с Пастуховой рядом—нечего нам в бедняках ходить!

Ефимова украдкой проглотила таблетку—у нее больное сердце—и подмигнула Насте: так надо, мол. Настя в порыве схватила ее руку:

—Не волнуйтесь, Анна Гавриловна! Я постараюсь.

—Иди, иди!

На эстраде рассаживается президиум.

Сенька с Ксюшей пробиваются через толпу поближе к эстраде.

—Тебе все видно?—Сенька привстает на носки, затем поднимает Ксюшу.

Девушке хорошо в объятиях Семена, но ведь кругом люди!

—А правда, Настя-то наша красивее всех?.. Ты чего?

—А ничего!—Ксюша сбрасывает Сенькину руку со своего плеча.

На трибуне секретарь районного комитета партии Артемов, совсем молодой еще человек. Посмотреть на него, так никакой он не секретарь, а самый что ни на есть зеленый комсомолец. На нем белая рубаха с широким воротом поверх пиджака, на затылке петушиный вихор.

—И еще что я скажу: очень хочется жить!—Артемов раскинул руки, как бы желая обнять всех.—Не идем—летим на крыльях, товарищи рязанцы, дорогие вы мои люди! И все в гору. Так-то... Лапотная Россия, где ты? Эге, далеко! Бабы рязанские, забитые, скорбные—где вы? Да неужто эти?

Камера проследила за жестом Артемова и опять открыла праздничную толпу: нарядные женщины смеются, одобряя речь. А девушки глядят на оратора сбоку, тайно.

—Чавой-та?—спрашивает бабка, любознательно вытянув шею и приставив к уху ладонь.—Про баб-то чаво говорять?

—Цыц, бабуся!—шикнул на нее Сенька.—Про молодых тут...

Старуха поджала губы, обиделась.

—Сегодня мы чествуем Настю Коврову,—продолжает Артемов.—Правительство награждает тебя, Настя, золотой звездой за честный труд, а Всесоюзная выставка дарит тебе автомобиль.

К трибуне, тесня толпу, медленно подошла «Победа».

Движение, шум, аплодисменты.

—Ерой?—допытывается бабка.—Это Настюха-то ерой? Господи Иисусе Христе!

—Дорожи этой наградой, девушка!—заканчивает Артемов.—Она от народа!

Аплодисменты.

Настя ни жива ни мертва.

—Дорогая ты наша, Настенька!—жалобно, как на похоронах, причитает кто-то.—Ягодка ты наша, красавица! И рады-то мы за тебя и гордимся. Дай тебе бог здоровья и хорошего жениха.

Так это Пастухова! Она стоит на трибуне, но голос ее далекий-далекий, как крик паромщика или эхо в лесу.

—Слышь, Настя, метит тебя в свои невестки,—голос Ефимовой.—Как бы не так! Ты ее делом крой! Мол, семь тыщ...

—А от себя я дарю эту шаль,—причитает Пастухова.—Кашемировая шаль, дорогая. Бабка моей матери дарила, а я тебе от души дарю...

Затем Настя чувствует, как на плечи ей легла тяжесть шелка, как Пастухова поцеловала ее и как все вокруг отозвались на это шумом.

—Иди!—толкает ее с другой стороны Ефимова.—Что ж ты? Иди!

Повинуясь чужой воле, Настя встала и подошла к трибуне.

Семен и Ксюша замерли.

А Настя теребит платок и молчит.

—Ну-ну-у, про обязательства давай!—слышит она голос Ефимовой.

—Товарищи! Подружки мои! Бабоньки!—вырвалось у Насти.—Самая я счастливая нынче!

Затем Настя глянула в толпу и обомлела: такого множества людей она никогда не видела перед собой. И все глядят на нее. Вот Сенька, вот Ксюша, а там Юлька с Аркадием...

—Кто я такая?—продолжает Настя.—Сирота горемычная. Батька убит на войне, мать бомбой...—Голос Насти сорвался, комок подступил к горлу.—Да в старое бы время пропасть мне или нищей побираться по свету. А нынче? Разве я сирота? Был бы жив отец... Была бы тут мамка... Да поглядели бы теперь...

И Настя заплакала.

Стало очень тихо.

Переглянулись Семен и Ксюша.

Волнуется Ефимова: угораздило же Настю вспомнить про отца и мать!

Настя сквозь слезы посмотрела в толпу и поняла: больше ей не произнести ни слова.

Голоса в толпе.:

—Чего там! Говори, Настя!

—Говори, Коврова, не дрейфь! Тут все свои!

—Тише вы! Человек первый раз перед народом!

Настя растерянно оглянулась на президиум. Что она наделала! Непременно надо говорить! Собрать все силы, перебороть волнение, проглотить этот комок в горле... Настя повернулась к толпе, вдохнула... Но толпа затуманилась, прояснилась опять и рассыпалась на куски, как в детском калейдоскопе. Вот счастливый Семен, старуха рядом с ним, Ксюша... Все улыбаются. Но улыбаются вниз головой. И будто у ног их кусок неба, а дубы и плакаты ушли в облака.

— Ой, как же это? Что же будет?

Шепот ее громче крика. И это уже не кажется ей, а на самом деле так: ведь шепчет она в микрофон.

Вдруг все закружилось, пошло каруселью— люди, деревья, небо, машины. Не помня себя, Настя прыгнула с эстрады на землю.

Я была бы довольна своей работой,—а она еще далеко не завершена,—если бы с образом весеннего разлива (этот образ проходит через весь сценарий) удалось связать в одно поэтическое целое и половодье самой нашей жизни, ее весенний расцвет, который так примечателен для всей нашей страны. «Половодье чувств»—вот так хотелось бы решить эту тему.

М. Папава

Жизнь и сюжет

Размышления о колхозной теме

Как часто, осуждая какой-нибудь сценарий, драматургу говорят: слушайте, дорогой, опять у вас совещание. Немыслимо больше. Это же кинематограф! Перед съемкой такого эпизода начинают тосковать режиссер и оператор, очень виноватым чувствует себя автор, и если уж эта сцена остается в фильме, то, как бы заглаживая свою вину перед зрителями, режиссер и автор спешат вознаградить их драматической любовной сценой.

Ну, а что вы скажете о совещании пастухов? Право, это самое удивительное совещание среди всех, на которых мне довелось бывать за многие годы своей литературной деятельности. Было это в Рязани. Собранные по почину обкома партии, полторы тысячи пастухов Рязанской области заседали в театре, носящем имя Сергея Есенина.

В зале сидели серьезные мужчины лет тридцати пяти, сорока. Женщин почти не было, не было и седых бород, традиционного атрибута старинных представлений о пастухе. Но было много молодежи—совсем юных, безусых. Такой паренек, окончивший семилетку, выходил на трибуну, которая иной раз оказывалась выше его роста, и неторопливым, подчеркнутым баском рассказывал совещанию о своих делах: о клетках лугов, о норме суточного привеса, о составе кормов, даже об их химии. И когда он брал перед высоким собранием обязательства, басок неожиданно, от волнения, переходил в мальчишеский дискант, и зал награждал юного животновода особенно дружными аплодисментами.

Уж кто-кто, а пастух достаточно воспет в русской литературе. Старик-дед и подпасок. Ленивое движение стада. Полуденная жара. Пастушья дудка. Одиночество раздумья. Так вот одиночества нет, а раздумья коллективные. И раздумья серьезные, деловые и трезвые.

Ведь Рязанщина, годами отстававшая область, дала невиданные обязательства стране— произвести мяса почти в четыре раза больше, чем в прошлом году. Рязанью сейчас интересуются в Америке. Совещание пастухов— это как бы развернутая массовая политработа в частях, перед большим наступлением армии. Не случайно так взволнованы и, если хотите, горды лица. Да, именно горды!

В зале пахнет немного деготком и резиной. Кто в кожаных, а кто и в резиновых сапогах— удобны и дешевы. Грязи еще хватает на дорогах области. А по весенней распутице многие прибыли с любой оказией, не успев переодеться, прямо с полей, с фермы. На многих

старые, поношенные гимнастерки, сохранившие следы фронтовых погон. И когда представитель обкома говорит этой армии пастухов, что они бойцы на переднем крае мирной битвы,—это не литературное украшение речи, а точная характеристика. До сих пор еще сохранился во многих колхозах старинный обычай—нанимать пастухов. Не нанимать их надо, а выдвигать—говорят ораторы. Так на моих глазах рождается один из возможных и неожиданных героев колхозного фильма—«пастух-выдвиженец».

И вдруг так захотелось, чтобы прошел по залу, между рядами пастухов, голубоглазый Есенин, тосковавший когда-то по поэтической прелести уходящей русской деревни. Неужели он не увидел бы здесь совершенно новый и удивительный образ нашей колхозной деревни?

Я не знаю, как воплотил бы на экране Довженко высокий поэтический смысл этого «пастушьего пленума». Но он сломал бы все каноны сюжетосложения, чтобы донести это обжигающее ощущение неповторимого сегодняшнего дня жизни народа.

Так будем искать, друзья!

ВЯЧЕСЛАВ КОНЫЧЕВ И ДРУГИЕ

Не так давно на пленуме областного комитета партии делал подробный доклад о своей работе рядовой тракторист одного из колхозов, Вячеслав Федорович Конычев. Он рассказывал о вещах, как говорится, «несюжетных»—о себестоимости производимых им кормов, об участке в 70 *га*, обрабатываемом им вкупе с напарником. Я не был на этом докладе, но я видел взволнованные и радостные лица обкомовских работников, когда они вспоминали о выступлении Конычева. Он разговаривал как умный, расчетливый и инициативный хозяин. Вчера еще никому не известный рядовой тракторист становится сегодня одним из инициаторов комплексной механизации работ по выращиванию кукурузы.

У нас было уже немало сюжетов о зазнавшемся герое, о передовике, вдруг оторвавшемся от народа, и т. д. Подчас еще не сумев подробно и пристально рассмотреть какое-то явление в жизни народа, мы находим ему некий сюжетный штамп и потом сами удивляемся однообразию наших фильмов. Что самое интересное для меня в Конычеве, совсем еще молодом человеке? Родился новый тип колхозного крестьянина, для которого машина и техника есть единственная и естественная форма его труда, его отношений с землей. А коль он и колхозник и хозяин техники, то он начинает считать. Считать—что почем? Считать более точно, чем самый рачительный фермер из Канзасских степей. Теперь есть смысл считать. И заметьте, начинает считать Конычев — тракторист, а не плановики из областного или районного центра, даже не председатель колхоза или главный агроном. Но, чтобы понять рождение этого нового героя, придется, пожалуй, заглянуть лет этак на десять-двенадцать назад. И вообще мне кажется, что, не осмыслив, не поняв день вчерашний, мы не можем рассказать о дне сегодняшнем.

Так вот, в 1947 году мне пришлось побывать в одном из украинских колхозов, в прославленном «Здобутке Жовтня», где многие годы бессменным председателем был знаменитый Ф. Дубковецкий. Бывший батрак с Молдавщины, участник гражданской войны и организатор одной из первых сельскохозяйственных коммун на Украине, Дубковецкий был превосходным хозяином. Вот он уж умел считать и не упускал и рубля колхозного дохода, если были возможности. Если оказывалось выгоднее колхозу сдавать государству подсолнечное масло, а не семена подсолнуха, так он ставил маслобойню... Шерсть он сдавал в виде готовых валенок на армию... Колхозные сады и так давали значительный доход, но производство фруктового вина оказалось выгоднее, чем вывоз яблок на рынок, и т. д. Зашел у нас разговор о МТС.

—Да как бы вам сказать,—усмехнулся Дубковецкий и подвел меня к молотилке,—вот она у меня пять лет с этого места не сходит, а числится за МТС. Цена ей небольшая, а знаете, во сколько она мне обошлась за эти годы? Да-а. Поскольку «средства производства».

Потом показал на старенький, полуразбитый «виллис» и любовно похлопал его по обшарпанному кузову. «Виллис» оказался тоже «средством производства». На нем, прицепив плуг, Дубковецкий при случае распахивал по весне вершины просохших полей, пока шел спор в райзо и МТС о начале сева.

—Да,—засмеялся Дубковецкий,—этот «виллис» мне не одну сотню центнеров хлеба принес, поскольку натуроплату за него не отчисляю.

Мне показалось, что мы затронули очень важный вопрос. А почему, собственно говоря,

сохраняется система МТС почти в том виде, как она была создана в тридцатых годах, когда стоял вопрос быть или не быть деревне социалистической? Почему уже в новой, колхозной деревне, где социализм победил, средства производства отделены от производителя? Нужно ли двум секторам одного социалистического хозяйства—МТС и колхозам—каждый год заключать громоздкие договора и потом разбирать тяжбы и взаимные претензии, начиная от сельского райкома партии и кончая Советом по делам колхозов? Мне кажется, что Дубковецкий лучше меня понимал все это. Но в ответ он заметил, что его колхоз к другому порядку работы готов, а за остальных поручиться не может. Вопрос сложный, подрабатывается.

Спрашивается, почему в статье, которую я позволил себе назвать «Жизнь и сюжет», мы должны размышлять об экономике колхозов и системе МТС, о технологии труда и, скажем, о нормах оплаты? Да потому что именно здесь, где смыкаются вопросы большой государственной политики с конкретными судьбами героев, и лежит природа подлинных, а не выдуманных драматургических конфликтов.

И действительно, сфера взаимоотношений МТС и колхозов не раз привлекала внимание прозаиков и кинодраматургов за последние годы. Но мы подчас говорили о ней узко, локально, без больших раздумий и страсти. Гражданский пафос наших произведений обычно не шел дальше споров и конфликтов передового директора МТС с отсталым председателем, который вообще норовил обойти МТС по возможности или не строил полевые станы для трактористов. Или, наоборот, в центре сюжета оказывался передовой председатель, который боролся за качество пахоты с очковтирателем и карьеристом из МТС. Но все это были частности, а видели ли мы процесс в целом, были ли мы подлинными исследователями жизни? Мы спорили о сегодняшнем дне, не понимая, что это уже день вчерашний, и потому, может быть, не видели дня завтрашнего. А он стучался в наши двери.

Бывают ли радостные неудачи в жизни писателя? Как выяснилось на примере одного ненаписанного мной сценария,—бывают.

Лет через десять после моего разговора с Дубковецким, путешествуя осенью по колхозам Кубани, «вторгаясь в жизнь», как это принято говорить сейчас, я познакомился с человеком, по образному выражению его самого, имевшим две души. Это был председатель колхоза Романенко, он же и директор МТС. Как так?—спросите вы.

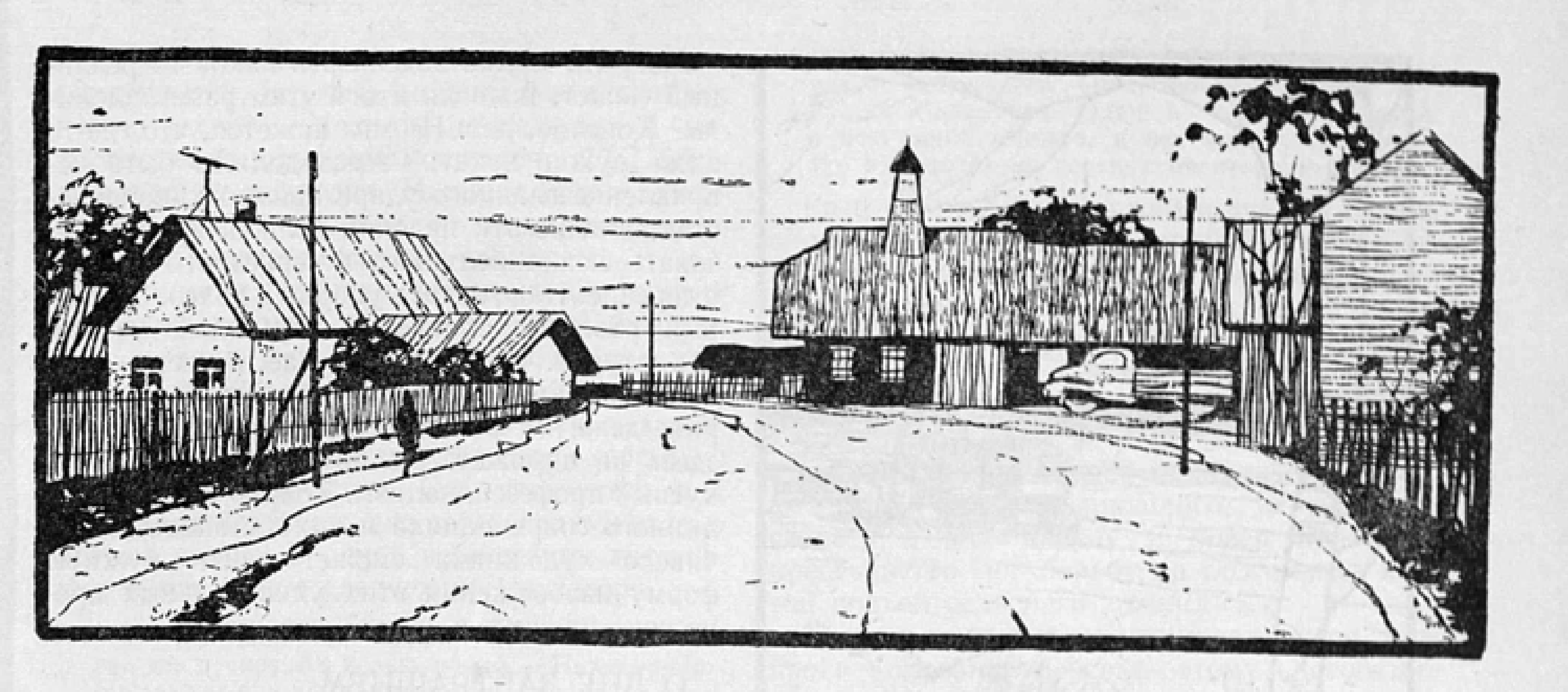
—Две души теперь у меня,—смеясь, говорил мне бритоголовый, коренастый и веселый человек.—Две души за двумя печатями. Одна государственная, от МТС, а другая—колхозная. В разных карманах держу, чтоб не спутать. Для дела ясно полезнее: и колхоз мой, и техника моя, а печати-то разные. Иной раз терзаюсь вопросами, как тот Гамлет. Скажем, по смете МТС не пришли квартальные ассигнования на выкуп запчастей, а в колхозной кассе есть гро́ши. Ну и подмахну их незаконно на счет МТС. Сев на носу. Техника на моих же полях орудовать будет. Может, и привяжется какой формалист из райфо. Ну так хай ему бес! Для пользы ж дела. А придут ассигнования, переведу из одного кармана в другой...

Об этом стоит написать сценарий, подумал я. Найден герой с очень своеобразным внутренним конфликтом. Удивительный герой—два героя в одном. Этот опыт двойного управления велся под специальным наблюдением, и говорили о нем чуть ли не по секрету... Однако, пока я раздумывал над этим сюжетом и собирался с силами, открыв однажды газету, я увидел постановление ЦК о передаче техники колхозам и ликвидации МТС.

Мой замысел успел устареть в течение года. И тем не менее я помню свое ощущение огромной радости. Это постановление разрушило устаревшие каноны, тормозившие развитие колхозного производства. Из многих решений по сельскому хозяйству это было наиболее радикальное, смелое, начинающее совершенно новый этап в нашем социалистическом сельском хозяйстве.

Есть МТС или нет МТС, в конце концов, какая разница, может спросить этакий скучающий искатель «вечных» тем? Для такого колхозная тема не больше как сельский пейзаж, на фоне которого будет разыграна очередная любовная история. Но перед драматургом, пристально и внимательно следящим за нашей деревней, радующимся ее успехам, сейчас большое поле для раздумий.

Что принципиально нового внесет в галерею наших деревенских героев этот новый этап, какие новые черты колхозной деревни оживут под нашим пером, не по-иному ли теперь будет выглядеть тема сельской интеллигенции, не начнет ли именно сейчас процесс превращения «хлебороба» в сельскохозяй-



ственного рабочего идти с особенной силой и не будет ли это принципиально новым этапом в развитии деревни, таким же историческим, как в свое время решение об организации колхозов?

И выступление тракториста Вячеслава Конычева на пленуме обкома партии, по-моему, уже дает ответ. Пришел умный, инициативный человек, широко думающий о своем хозяйстве, об использовании своей техники, подсчитывающий экономический эффект своего труда. Это не открытие новой частицы атома и не запуск межпланетного корабля, но это та широкая народная инициатива, которой отвечает народ на мудрые решения партии. Она ускорит нашу победу в мирном соревновании с капитализмом.

Работая вдвоем с напарником на своем тракторе, Конычев готовит корма для животноводов: он пашет, сеет, удобряет, пропалывает, с тем чтобы в конечном итоге создавать «зеленое золото» силоса. И тут, да простят меня любители «вечных» тем, пойдут арифметические расчеты. Конычев организовал свой труд так, чтобы машина делала все, он убрал со своих полей ручную силу. Он—хозяин машины и колхозник одновременно—добился того, что одна тонна силосной массы стоит сейчас не полтора трудодня, а всего 0,17. У Конычева возникла дружба с агрономом потому, что он озабочен тем, какова химия кормов, им изготовляемых, много ли еще придется в них добавлять? Нельзя ли к культурам, которые он взращивает, прибавить те, которые принесут новые вещества, необходимые животному,—скажем, белок или еще что-то? Как будет реагировать почва, им обрабатываемая, на те или иные посевы и чем отблагодарить землю—какие удобрения он должен внести, чтобы повысить структурность почвы? Если суперфосфата у нас еще маловато и он дорог, то чем его заменить, когда вносить, на какую отметку почвы? И если нет таких приспособлений на тракторе, то он подумает, как их изготовить...

Мне не удалось повидаться с Конычевым, и я не собираюсь писать его литературный портрет, но размышления Конычева о своем труде меня поразили, как открытие. Вот тот новый характер нашего крестьянина, о котором стоит сейчас думать, как о некоем типическом образе, какого я ранее не видел в течение многих лет моих наблюдений за деревней. Он родился сейчас, что называется, на глазах. Он как бы кристаллизовал в себе те усилия, которые партия многие годы вкладывала в деревню.

Крестьянин, владеющий техникой, знакомящийся с химическим составом кормов, изучающий почву, рабочий-изобретатель—вот это и есть завтрашний день нашей деревни. Да к тому же еще и экономист—ведь Конычев с карандашиком в руках все считает: что и почем? Ведь трудодень сейчас не абстрактная галочка в трудовой книжке.

Да, но это все-таки человек техники, скажете вы.

Тогда вернемся к пленуму пастухов. Разве не то же можно увидеть и там—людей волнуют привесы, состав кормов, научное использо-



вание пастбищ! Не исполнитель приказов, а думающий, ищущий хозяин. А в целом — это новое качество: растущая своеобразная интеллигентность нашей новой деревни, не выдуманная, а реальная, идущая от нового характера труда и новой техники на полях.

Когда-то, будучи очеркистом, в годы первых пятилеток, я писал о мастерах новых цехов, о влиянии умной машины не только на рост мастера, но даже на его быт... Вот нечто подобное ощущается теперь и в нашей деревне. Количественное насыщение машинами крестьянского труда, тесная связь этого труда с достижениями нашей агрономии, химии, почвоведения приводит уже к принципиальному качественному изменению типа крестьянина. Вот здесь и начинается действительное стирание граней между городом и деревней, между трудом умственным и физическим.

Могу ли я уже подсказать какой-то реальный сюжет, подводя итоги этим размышлениям? Конечно, нет. Но мне кажется, что где-то здесь нужно искать—здесь должно быть направление главного удара нашего киноискусства, именно эти явления должен кристаллизовать сюжет большого и серьезного фильма о деревне. Надо искать упорно и долго. Серьезный разговор требует и серьезных усилий драматурга. Во всяком случае, я уверен, что никакая самая сильная романическая история, даже на фоне шестирядного коровника, здесь не поможет. Не поможет и самый искусный профессионализм. Только страсть подлинного современника и пристальность вдумчивого художника сможет найти нужную форму изображения этих удивительных процессов, идущих в нашей деревне.

О ДНЕ ЗАВТРАШНЕМ И ДНЕ ВЧЕРАШНЕМ

Можно ли сейчас создать фильм о Великой Отечественной войне, о днях победы, как бы вычеркнув из своей памяти горькие дни отступления? Думаю, что нет. Такой фильм выглядел бы как оскорбительное и ненужное упрощение истории, недооценка величия и красоты ратного подвига советского народа.

Точно так же, размышляя сегодня о колхозной теме, о судьбе будущих героев, об их биографиях, мы должны понять день вчерашний, его успехи, ошибки и трудности, чтобы увидеть подъем сегодня и контуры завтрашнего дня.

Когда-то я начинал свою биографию в кинематографе фильмом о деревне в годы войны. Я прожил тогда два года в деревне, и с той поры колхозная тема всегда привлекала мое внимание и вызывала огромное беспокойство.

Начало пятидесятых годов было трудным периодом в развитии колхозного строя. Пустели многие деревни, заколачивались избы, уходила в город молодежь. Деревню тянули, подымали, но инициатива почти всегда шла сверху. Новшества техники и агрономии вводились обычно приказом. Они часто не доходили до сознания рядового колхозника как необходимость. Были, конечно, инициативные председатели колхозов и передовики земледелия... Но в отстававших колхозах люди переставали верить, что их труд будет должным образом оценен и оплачен. Трудно, ох, как трудно, приходилось тогда партийным работникам села!

Не хватало в деревне тех самых молодых, горячих рук, которые должны были принять новую технику. Машины не отдавали и четверти своей полезной мощности. МТС были отделены от колхозов. Машины могли буксировать много прицепов, но взять на буксир сознание колхозника они не могли.

Во многих случаях он не верил своему трудодню, уходил на приусадебный участок.

Я позволю себе привести кусочек из написанного мной в те годы сценария, где молодой директор МТС, бывший начальник цеха завода, знакомится с колхозами. Его охватывает большое беспокойство. Он встречается и с людьми, самоотверженно работающими на колхозных полях. В одной избе старик крестьянин ведет с ним следующий разговор:

«—Крестьяне мы, милай,—торжественно сказал дед и скрутил козью ножку.—Иные уходят. На заводы али на строительство, в дальние края. А нам уходить некуда. Тут родились, тут и помрем. Мы с детства к земле приученные. Нынче молодежь на землю-то и не глядит. Все по сторонам больше. А ведь красота в ней великая—в земле, в произрастании хлебов. А вот машина твоя красоту эту и порушила.

—Что ж, по-твоему, дедушка, тракторы убрать? На соху перейти что ли?—изумился директор.

—Я так вопроса не ставлю,—рассердился дед.—А только я прежде землю нутром чувствовал. Бывало выведет папаня на борозду по весне—ну как, Митька, сеять будем? А я стою, глазами хлопаю. Скидавай, говорит, портки. Ежели голым местом, извиняюсь, пять минут усидишь на земле, значит, можно сеять. А ведь с вас порток не снимешь. Вы ученые. Теперь ведь все нас учуть—райзу, облзу, уполномоченные всякие. Ну, мужик и заскучал. Один я, говорит, дурной, а все умные. Может, и без меня обойдетесь... Ну и подался из деревни на сторону».

Разговор этот был не столько мной выдуман, сколько услышан. И сценарий был почти написан—трудный сценарий. Он не увидел света. Я сам отказался от него: не мог найти решения темы. Партия дала ответ на многие вопросы, мучившие и колхозников, и партийных работников села, и литераторов, прикасавшихся к этой теме.

Центральный Комитет мужественно и смело оценил ошибки прошлого, не побоялся сказать о них народу и повел колхозное крестьянство на борьбу за подлинный крутой подъем сельского хозяйства.

Партия шаг за шагом выправляла положение в колхозной деревне—этому способствовали поднятие цен на сельскохозяйственные продукты, освобождение от налогов личного крестьянского хозяйства, планирование снизу, денежные расчеты с колхозниками, авансирование в счет трудодней, интенсивное насыщение колхозов машинами, вытеснение дорогого и нерентабельного ручного труда.

Бой за целину был одновременно и средством получения необходимых хлебных ресурсов и подготовкой борьбы за подъем сельского хозяйства средней русской полосы.

Наконец, историческое решение о передаче техники колхозам...





Думая о колхозной теме, драматург обязан видеть ее исторически. Надо понять и увидеть великую победу партии, чтобы рассказать о сегодняшнем и завтрашнем дне колхозной деревни.

И СНОВА В РЯЗАНИ

Когда вы въезжаете в город, вас начинают преследовать две цифры: «150 тысяч тонн мяса» и «в 3,8 раза». На плакатах—обязательства рязанских колхозников—произвести в 1959 году почти в четыре раза больше мяса, чем в прошлом. Эти цифры, рядом с которыми добродушные морды откормленного быка и довольно миловидной свиньи, видны всюду. Они—на площадях, на стендах новостроек и даже, кажется, на старинных соборах. Сначала они удивляют вас, потом начинают гипнотизировать и в конце концов заставляют размышлять.

Поднялась широкая волна народной инициативы, тысячи передовиков вырастают в колхозной деревне, строятся новые дома, в селах сажают сады. Не вырубают, как это бывало в прошлые годы, а сажают. И что, может быть, самое главное,—молодежь остается в деревне, по доброй воле идет на фермы, на поля, окончив десятилетку. Молодежь ищущая, творческая, уверенная в своем завтрашнем дне, знающая, что труд ее будет оценен. Борьба за выполнение высокого обязательства стала народным движением, вовлекающим в свои ряды самых, казалось бы, неожиданных людей.

Ну кто мог подумать, что в борьбе за кукурузу может сыграть такую роль скромная пожилая женщина—не председатель колхоза, не агроном, а всего-навсего кассирша районной парикмахерской Платонова? Украинка по рождению, она знала эту культуру с детства. И когда шел по области разговор о кукурузе, собрав звено домохозяек, Платонова взяла на себя 10 *га* полей ближайшего колхоза и вырастила невиданный урожай: по 600—700 центнеров зеленой массы с гектара.

На ее опыт откликнулись вдруг старики-пенсионеры в одном из колхозов Кронинского района. Когда-то они были в плену в Венгрии (во время первой мировой войны!), а сейчас по старой памяти взялись за кукурузу. И вдруг оказалось, что эти работы простых людей, пожалуй, важнее для убеждения других, чем десятки научных докладов. Доказательства шли с полей, и очень убедительные.

Соединялись усилия и старой колхозной гвардии и молодежи. Рядом с Прасковьей Николаевной Ковровой, вынесшей на своих плечах руководство колхозом в самые трудные годы, встает десятиклассница Ивкина. Опровергались на конкретных примерах прежние представления о возможностях животноводства. Бывшая школьница Ивкина доказала своей работой, что можно от первотелок получить надой по 4—5 тысяч литров в год. Это, если хотите, было открытие.

Плохо было с птицеводством, дохли инкубаторные цыплята. Молоденькая птичница Нина Горшкова из Шиловского района взяла ферму и с помощью всей своей семьи и школьников, которых она привлекла к этой работе, добилась, что 80 процентов цыплят теперь выживают, а одна ее ферма дает птицы больше, чем иной район.

Примеры эти можно множить до бесконеч-

ности, и дело даже не в них, а в том, что в нынешней деревне у меня появилось ощущение, когда-то пережитое на стройках первых пятилеток. Ощущение большого всенародного дела. Атмосфера великолепного творческого подъема, захватившего массы людей. Именно поэтому что ни день, то рождаются новые вожаки, новые таланты.

Так бывало на фронте, но так случается и в мирной битве. Вот как об этом написать? Ведь мало одной, даже любопытной судьбы. Как передать это ощущение спаянности многих людей, масштабности новых дел, творящихся в колхозном селе? Можно посмотреть образцовые фермы и каменные коровники, но не увидеть главного, общего—удивительного рывка вперед. Как рассказать об этих силах народа, открывшихся навстречу зову партии?

Но именно об этом надо рассказать, как рассказывали мы о битвах под Сталинградом или на Курской дуге!

Что же это будет за сюжет? Не знаю. Пока не знаю. Но хочу думать о нем, ломать привычные каноны, собственную инерцию литератора, чтоб донести до зрителя эту великолепную и не нуждающуюся ни в каких украшениях правду нашего сегодняшнего дня.

В. Спирина

Первая весна

Из путевого дневника

Апрельским утром на грохочущем автобусе мы подъезжали к Рязани. Под оглушительные звуки автобусного радио мы проносились мимо прозрачных еще лесов, мимо деревень, пересекали разлившиеся реки и речушки. Холодная свинцовая вода, распутица и грязь на проселках. По колено в воде стоят белые березки. Избы, старые церкви, окруженные тополями и вязами, с черными грачиными гнездами на ветвях. Гнезда совсем как на картинках в старых школьных хрестоматиях.

В низинах и оврагах лежат белые полоски снега. А на полях—скопление людей и машин. Началась самая горячая пора—подготовка к весеннему севу. Первая весна семилетки на рязанской земле! Как ее встречают? Какие мысли, какие заботы тревожат людей?..

Рязань нас встретила весенним переменчивым днем: то вдруг налетал ветер, срывая шапки с прохожих, то выкатывалось из-за облаков солнце, освещая улицы, скверы, синие купола Успенского собора. Город сразу молодел, веселел, голубела Ока.

Первая весна семилетки на рязанской земле проходила под знаком борьбы за выполнение обязательства: продать государству в 1959 году 150 тысяч тонн мяса.

За последние годы по призыву комсомола в животноводство пришла молодежь: тысячи юношей и девушек. «Молодые хозяева страны», воспитанные школой, комсомолом, по-новому относящиеся к труду. Это уже не просто доярки и свинарки, это люди с образованием, сельская интеллигенция. Многие из них учатся заочно в высших учебных заведениях. Энергичные, образованные, они по-хозяйски взялись за дело, перевернули и по-новому наладили всю работу на фермах, достигнув в результате огромных успехов.

●

Еду в Спасский район. Именно там началось это замечательное движение молодежи. В колхозах района сейчас много комсомольско-молодежных ферм.

Через несколько минут отойдет катер по Оке. Народу на катере тьма-тьмущая. Детишки, женщины с мешками, с корзинами. Папиросный сизый дым, громкие разговоры, шум.

Со мной рядом сидит пожилая женщина в цветастой шали и в новом полупальто. Лицо загорелое, обветренное, мягкий взгляд удивительно светлых глаз. Большие руки сложены на коленях. Она словоохотлива и приветлива, и разговор у нас завязывается быстро.

— Вот снялась на фотокарточку,—рассказывает она.—Сыну пошлю. Он у меня в армии служит. Не знаешь, часы-то выйдут на снимке?

Часы «Заря» на тоненьком изящном ремешке кажутся слишком маленькими на ее руке.

— Подарок!—смущенно улыбаясь, объясняет она.

Видимо, ей хочется рассказать еще раз об этом событии.

Сидящие рядом женщины по очереди разглядывают часики. А моя соседка рассказывает о том, что она проработала дояркой на ферме 18 лет. А теперь ушла на пенсию. И на прощание правление колхоза наградило ее подарком.

— А что ж ушла с фермы-то?—спрашивает румяная молодая женщина, укачивая ребенка.

— Дак годы мне вышли, и уж руки не те...

Вздохнув, она добавляет:

— Теперь все молодые на фермах, разве за ними угонишься?

Сердитая старуха в ватнике ввязывается в разговор:

— И не угодишь им, молодым-то! Так и командуют! И прикрикнуть-то на корову не смей. Она, говорят, нервничать будет, удой снизится! Это корова-то! Образованные! И все по книжкам, и корма задают по книжкам! На глазок не велят!



Загудел гудок, убирают сходни.

В последнюю секунду на катер впрыгивают двое: парень и девушка в голубом пальто. Они громко смеются. Заглядывают к нам, на корму, ища свободных мест.

— Надюшка!—вдруг обрадованно окликает моя соседка.

— Тетя Нюша!

Они расцеловались.

— Как там моя мамка?—спрашивает девушка.

— Да вроде здоровая...

Тетя Нюша с заметным почтением здоровается с парнем, называя его по имени-отчеству—Сергей Иванович. Он очень молод, этот Сергей Иванович, ему не больше двадцати лет. Курносый, с выгоревшей короткой челкой на лбу, в новом пиджаке и брюках, заправленных в сапоги... А девушка—тоненькая, с модной короткой стрижкой, чуть скуластая, голубоглазая... Я решила, что она студентка, приехала навестить мать.

— Нагостилась уже?—улыбаясь, оглядывает молодых людей тетя Нюша.

— Неделю отсутствовали, дел, небось, накопилось, ужас!—говорит Надя.

— Ну, а там-то справилась?—снова интересуется моя соседка.

— Ох, так было интересно, тетя Нюша!

— Надежда выступала,—вставляет Сергей Иванович. Он взглянул на Надюшу и покраснел.

— Я так волновалась,—перебив его, затараторила Надюша.—Народищу полный зал. И все вопросы задают и про корма, и про рацион.

Сергей Иванович и Надюша усаживаются позади нас на чьи-то мешки.

— Тоже наша, доярка,—как бы небрежно сообщает, наклонясь ко мне, тетя Нюша.

— А парень этот кто?—спрашиваю я.

— Наш ветфельдшер. Из Рязани прислали. Вот уж год у нас. Ничего, самостоятельный, серьезный такой. Вот ездили на совещание в другой район. А Надюшка-то в этом месяце 550 килограммов надоила! Ездила опытом делиться... И работает-то недавно, прошлой весной десятилетку окончила...

И в голосе ее слышится и одобрение, и грусть, и некоторая зависть.

Это моя самая первая, очень мимолетная встреча с доярками двух разных поколений, разных судеб.

Катер идет вдоль берега. Далеко виден холм, на котором стоит рязанский Кремль.

Мы проплываем мимо бесчисленных бакенов, торчащих из воды. Обгоняем медлительные, неповоротливые баржи, груженные песком, лесом, кирпичом. Проходим мимо понтонного моста, беспомощно стоящего посредине реки. Ока разлилась, она сейчас раза в три шире моста. Вода серая, мут-

ная. Встречаются торчащие из воды верхушки деревьев, небольшие островки, покрытые прошлогодней травой. На островках стайками сидят птицы.

Мы едем час, другой. На воду легли уже неровные розовые полосы заката. В каюте становится тише. Притомившись, заснули детишки на руках у женщин. Дремлет тетя Нюша.

А за моей спиной идет негромкий разговор, прерывающийся взрывами смеха. Надюша смеется. Потом слышится тихий, смущенный голос Сергея Ивановича. Снова смех. Пауза. Потом Сергей Иванович взволнованным голосом, слегка нараспев читает Блока:

«О, весна без конца и без края...».

●

Город Спасск... По преданию, сюда из старой Рязани бежал народ, спасаясь от нашествия Батыя. Если переправиться на катере через озеро, то попадешь в старую Рязань... Отсюда бесстрашный рязанский воин Евпатий Коловрат с небольшим отрядом напал на несметные полчища Батыя. На месте старой Рязани сохранилась старинная церковь и древние земляные валы—укрепления.

Вокруг Спасска тянутся заливные роскошные луга. Летом, говорят, здесь трава по пояс.

Недалеко от города находится колхоз имени Ленина. Широкая улица, много новых, недавно отстроенных домов, похожих на подмосковные дачки: с застекленными террасами, с нарядными крылечками. Только что заново отремонтированный клуб. В зрительном зале стоят новенькие стулья и еще пахнет краской...

В колхозе комсомольско-молодежная ферма борется за право называться фермой коммунистического труда.

А ведь недавно еще этот колхоз считался отстающим! В 1956 году был избран новый председатель колхоза, Дмитрий Дмитриевич Филачев. Человек очень энергичный, «тридцатитысячник», бывший работник райкома партии. Когда он пришел в колхоз, народу не хватало. Молодежь разбежалась по городам. На фермах работали пожилые женщины, обремененные собственным хозяйством, детьми. Работали вяло, стараясь поскорее управиться с делами и уйти домой.

Нужна была новая смена, молодые силы. Но молодежь шла на фермы неохотно. Считалось зазорным идти в доярки, имея среднее образование.

Комсомольцев в колхозе тогда осталось только 20 человек, а остальные ушли на стройки, на торфоразработки. Оставшиеся старались устроиться на «культурную» работу: на почту или в контору. А некоторые просто сидели дома, помогали родителям по хозяйству.



ДОЯРКА КЛАВА ПОЛОХОВА

Однажды вечером Филачев собрал комсомольцев в правлении колхоза. Это было знаменитое собрание при свете керосиновых ламп. До сих пор, смущаясь и смеясь, его вспоминают теперь уже прославленные на весь район доярки. Вспоминают, как Филачев уговаривал их идти на фермы. А они в ответ:

— Десять классов окончила и пойду коровам хвосты чистить! Да вы что, смеетесь, Дмитрий Дмитриевич?!

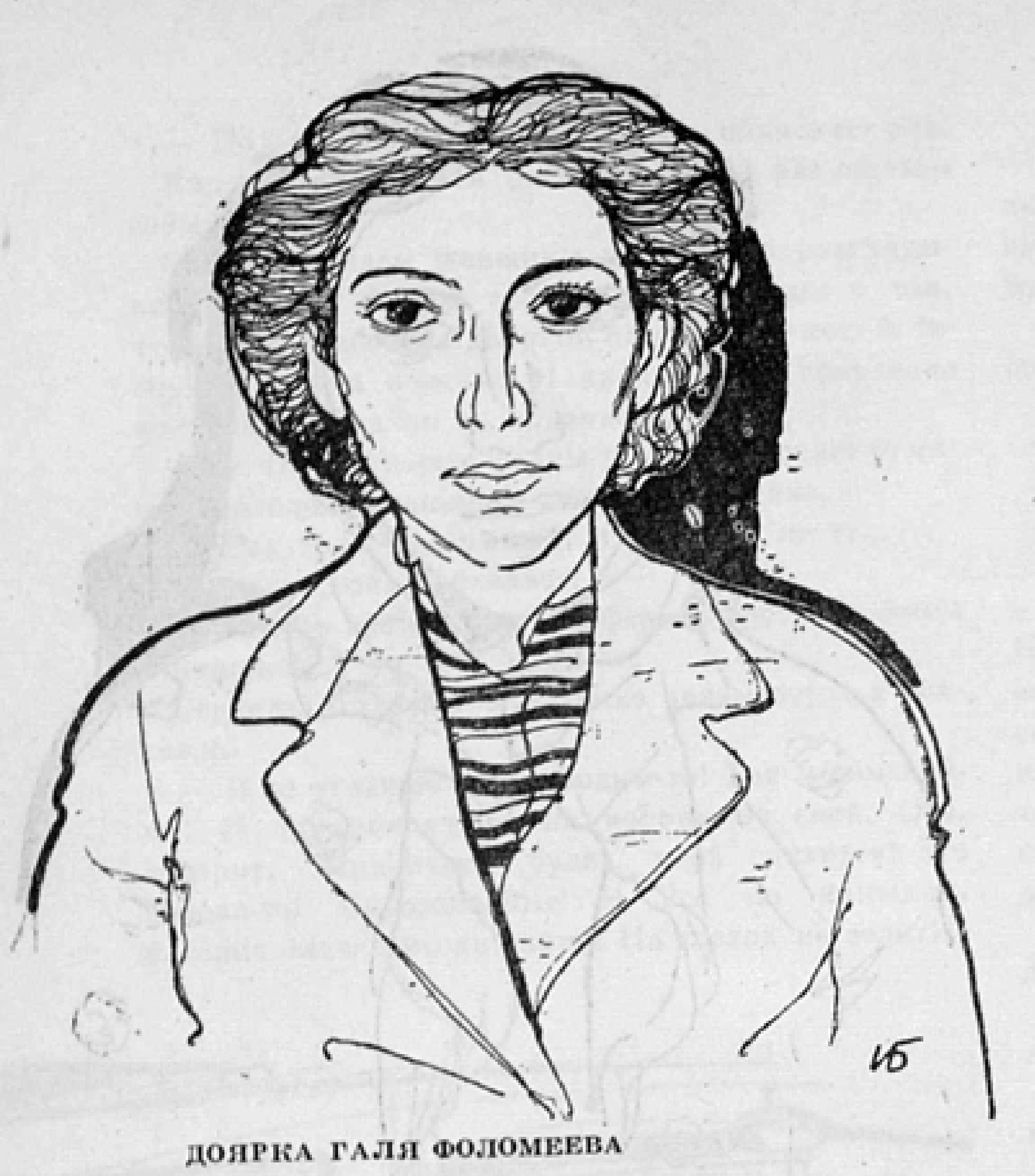
— А что там делать-то, на ферме? Там одни старухи. Скучища такая, что с тоски помрешь! И вставать надо каждый день на рассвете.

— Это уж кто сирота, без матери-отца живет,— тот пусть идет на ферму!

И разошлись, ни о чем не договорившись.

Первой решилась идти в доярки Маша Фомкова. У нее мать доярка. Маша иногда приходила вместо матери на ферму доить коров. Руки у нее ловкие, быстрые. Ей было интересно на ферме. И она пошла, послушавшись Филачева.

А за ней постепенно, не сразу, пришли и другие девушки. Теперь рыженькая, розовощекая Маша одна из самых лучших доярок района...



ДОЯРКА ГАЛЯ ФОЛОМЕЕВА

Она очень гордится тем, что первая пришла на ферму, и всегда при случае об этом напоминает подругам.

В наши дни на фермах работает главным образом молодежь. Все переменилось. Теперь не так-то просто попасть на ферму. Доярки, свинарки сейчас самые уважаемые люди в колхозе, самые завидные невесты. Десятиклассницы, кончающие школу, теперь записываются в очередь и ждут, пока освободится какое-нибудь место на ферме...

На комсомольско-молодежной ферме работа идет точно по графику. Корма коровам задаются в строго положенное время. Но строгий порядок не мешает веселью. На ферме оживленно—смех, песни. Почти все доярки учатся: кто в вечерней школе, кто в заочном сельскохозяйственном институте, кто в техникуме. Давно подруги волновались за Клаву Полохову. Это самая молоденькая доярка. Несколько месяцев назад она ездила сдавать вступительный экзамен в сельскохозяйственный техникум. И сдала. Теперь будет учиться на зоотехника.

Интересна судьба Гали Фоломеевой. У Гали отец погиб на фронте. На руках у матери осталось пятеро маленьких детей. Жили очень трудно. Галя окончила семь классов и поехала в Москву, поступила в домашние работницы. Проработала в Москве три года и приехала домой погостить. А в колхозе за это время круто изменилась жизнь. Все Галины подруги работали на ферме. Галя стала ходить к ним, помогала доить коров. А потом подумала-подумала и осталась в колхозе. Теперь ее портрет висит на Доске почета в райкоме. Она—член партии, знаменитая на весь район доярка. Подросли братишки и сестренки. Галя выстроила новый дом. С осени она пойдет учиться в вечернюю школу в восьмой класс. А потом в сельскохозяйственный институт.

Я встретилась с молодыми доярками после работы. Они гурьбой пришли в правление колхоза—шумные, смешливые, одетые по-городскому, в тонких чулках, в вязаных шапочках, в модных полосатых шарфиках... Три—в совершенно одинаковых темно-красных пальто—это их премировали.

Девушки ждали машину, собираясь ехать в Спасск на молодежно-комсомольское совещание животноводов.

Заговорили о кино. Стало шумно. Разбираем последние фильмы, спорим.

— Не нравится мне картина «Иван Бровкин на целине», все не по-правдошному!

— А мне нравится—веселая! Очень уж мать смешно играет! Почему так мало веселых картин у нас?—спрашивает девушка.

— А где сейчас снимается артист Баталов?

— Почему не приезжаете к нам снимать картину? Сняли бы о рязанских доярках...

— Только, чтобы и про любовь, а не только коровы одни...—вставляет тоненький девичий голосок.

И все смеются.

●

Третье место среди семисот доярок Спасского района занимает... Николай Ермолаев. Я познакомилась с ним на ферме колхоза «Россия». Четырехрядный большой коровник. На скамеечках сидят доярки в серых халатиках. И вдруг в одном ряду я заметила паренька в кепке, надвинутой на лоб. На вид ему можно было дать не больше 14—15 лет. Работал он чрезвычайно ловко. За ним было интересно наблюдать. Он сидел на скамеечке, а рядом в строгом порядке стояли ведра, лежали тряпочки, полотенце. Он мыл руки перед каждой дойкой долго, обстоятельно, как хирург перед операцией. Меня поразили его движения—мальчишески ловкие, быстрые, отработанные.

Он увидел, что я слежу за ним, и сверкнул застенчивой и милой улыбкой. Глаза его на загорелом лице кажутся очень светлыми. И когда он, внезапно улыбаясь, вскидывает их на собеседника, то кажется, что вокруг становится светлее. Из-под надвинутой на лоб кепки торчат рыжеватые вихры. Мы познакомились...

В разговоре он часто повторяет слово «неужели»:

— Неужели я свою корову кому-то доверю?! Да я нынче на ферме ночевать буду.

— Зачем?

— А «Заметка» может отелиться...

Когда он кончил работать, мы пошли в красный уголок, который находится тут же на ферме. Светлая небольшая комната. Газеты на столе. Широкие скамейки. И на стене фотографии лучших доярок. В самом центре среди девичьих улыбающихся лиц— Колина строгая физиономия.

Коля достал из ящика стола книгу.

— Что читаешь?

— «Пятнадцатилетний капитан» Жюля Верна! Люблю про путешествия!

— А в кино ходить любишь?

— Неужели нет?!—засмеялся Коля.—Только чтоб картины были веселые и с песнями!

Николай Ермолаев работает на ферме уже два года. Он—сирота. Отец погиб на фронте, Коля его никогда не видел. А мать умерла, когда мальчику было всего пять лет.

Осталось их три брата, три маленьких мальчика. Детей стала воспитывать тетка. Она любила ребят, была к ним очень добра. Но ей, конечно, трудно было поднять их на ноги. Жила семья в селе Бессоновке, в старом, развалившемся доме. Когда дети немного подросли, они стали помогать тетке. Старший брат на каникулах работал пастухом, средний пас свиней. А Коля—дома по хозяйству. Иногда тетка уезжала в Спасск на базар, в магазины. И тогда она наказывала:

— Николай, пойди на ферму, моих коров подои!

И Коля с удовольствием шел на ферму. Он любил животных. Ему казалось, что и они его любят, знают и даже ждут его прихода. Тогда еще на ферме работали одни старушки. Должно быть, это смешно выглядело: маленький мальчуган сидит на скамеечке среди старух и доит коров.

Не каждая опытная доярка справлялась так со своими обязанностями, как Коля Ермолаев. Однако на улице ему первое время не давали покоя:

— Глядите, доярка наша идет!

— Привет, дояр!

Но Коля—человек спокойный и гордый. Он и внимания не обращал на насмешки. Солидно и не спеша проходил он мимо.

Потом на ферму пришла молодежь. Колхозы объединились. И Коля стал работать на молодежной ферме в колхозе «Россия». Это большой, богатый колхоз за старой Рязанью, в селе Устрань. Теперь Коле далеко ходить на работу из Бессоновки. Но не было еще случая, чтобы он опоздал. И весной и зимой, в любую погоду, ровно в пять утра Коля входит в коровник. Он никогда не разрешит себе никакой поблажки. И уходит он из коровника последним, все убрав, все проверив. Он требователен к себе, но уж зато и другим не прощает ни малейшей оплошности или непорядка.



ДОЯР НИКОЛАЙ ЕРМОЛАЕВ

— Гулянки все на уме! Опять до полночи проплясала!—ворчит он, сердито косясь на девушку, запоздавшую на несколько минут. Она поспешно проходит на свое место. Виновато молчит, не смея возразить Коле. Так уж он себя поставил. Он самый младший на ферме, самый младший в своей семье. А держится, как старший. И его слушаются. И в семье он за хозяина.

— Уж очень ты строг с ними, Николай! С доярками-то...

— Будешь строгий! Недоглядишь за ними, всех коров погубят!

В прошлом году Коля получил на трудодни денег больше, чем все братья. И дом новый выстроил. Старший брат Коли—тракторист, недавно женился, привел в новый дом молоденькую жену.

— Ну как, хорошая у тебя невестка?—спрашиваю я.

— Нинка, что ли? Ничего, веселая,—чуть-чуть снисходительно отвечает он. Хозяин. Главный человек в доме.

И, несмотря на суровый характер, все его любят. Уж очень он сердечный и добрый человек, Коля Ермолаев.

Год назад Колю пригласили на областное совещание доярок. И там он был окружен всеобщим уважением. Выступал с речью. Только очень волновался.

Там его познакомили с такой же молоденькой дояркой из колхоза «Всходы»—Зоей Холиной. Они решили соревноваться. И показатели у них в общем одинаковые, и ровесники они.

Они стояли на сцене рядом—оба юные, хрупкие. А в зале все встали и аплодировали им, стоя, дружно и долго.

Теперь Коля известен всему району как один из опытных животноводов. Пройдет лето, и осенью в вечерней школе появится новый ученик. В восьмой класс этой школы придет учиться Николай Ермолаев.

А дальше еще неизвестно, что будет. Он и сам еще не знает. Можно стать зоотехником, ветеринаром... А можно агрономом или учителем... Дело нелегкое—выбрать свой путь в жизни.

...Эти беглые блокнотные записи не отражают и сотой доли живых впечатлений от недавних наших встреч с людьми рязанских колхозов. Перед нами раскрылись интереснейшие судьбы, яркие характеры, примечательные штрихи нового быта колхозной деревни. Я мечтаю о новых, длительных встречах с людьми, душевные черты которых должны быть художественно обобщены в образах наших будущих фильмов. Мечтаю, чтобы черновые заметки, первые сценарные «заготовки» послужили началом большой работы по изучению людей и событий. И началом поисков сюжетных, образных решений, способных вызвать у зрителей будущих фильмов такое же чувство радостного волнения, какое испытали мы в эти весенние дни в колхозных селах на берегах Оки.

Н. Ершов

Почта Нины Горшковой

В селе Санском два почтальона. Если посмотреть на все их глазами, можно очень рассердиться. Двух почтальонов мало: ну-ка, обойди за день пятьсот дворов! В каждый дом занести газету, а то и три, обязательно журнал какой-нибудь, подписное издание или бюллетень. Пока обойдешь участок, сумка отмотает плечо. Одно время письма в расчет не шли. Но теперь и они—груз. А все Нина Горшкова. Надо же было ей выступать с инициативой! После этой самой инициативы письма идут пачками. И все в один адрес: «Село Санское, Шиловского района, Рязанской области, Горшковой Нине». Некоторые еще приписывают «лично в руки». Во-первых, это не по форме, а во-вторых, обидное недоверие к работнику связи, каковым является почтальон. В иной день на почте разводят руками: три десятка писем, и все ей! С тех пор как все это началось, Надя Мишина, почтальон, наносила Горшковой писем целый сундук.

Первый раз мы увидели Нину на трибуне. Был праздник молодежи. В дубовую рощу возле Шилова на машинах, на катерах, на мотоциклах и лошадях съехалась народу тьма—весь район. Выступление Нины было коротким. Нам запомнилась маленькая девушка с веселыми кудряшками, звонкий голос ее и сама манера говорить—ясно, чисто и молодо.

Потом мы поехали в Санское. В маленьком домике на берегу Оки застали мать Нины—сама она была на ферме.

Любовь Ивановна, Нинина мать, женщина бодрая и с юмором, медленно вытирает руки фартуком.

— Семья-то у нас ошламенная,—грустно усмехается она.—Две буханки хлеба за один присест...

Семья, действительно, не малая—девять человек. Еще не так давно нужда была долгим гостем в семье Горшковых. Отец Михаил Иванович—инвалид войны, из детей работают только две дочери, а остальные мал мала меньше... Колхоз же тогда только начал подыматься, еще не вошел в силу.

Однажды решили отпустить Нину на торфоразработки. Пусть! Она уже взрослая, авось к концу сезона—лишняя копейка в семью. Нина уже собрала узелок, когда ее позвали в правление.

Председатель колхоза Анна Игнатьевна Ефремова усадила девушку для долгого разговора.

— Вот что, Нина,—сказала она.—Бери-ка на себя птицеферму.

Легко сказать: «бери». Это не сена охапка—взял на себя да понес. Птицеферма была плохая. В год от несушки не больше полутора десятка яиц—какая



НИНА ГОРШКОВА

уж тут ферма! Птичник холодный, корма разбазаривают, да и кур-то самих немного.

— А на легкое дело я бы тебя и не позвала,— сказала Анна Игнатьевна.—Ты девушка боевая, с хозяйским глазом. И сестренка твоя Валя такая же. Обе вы комсомолки... Беритесь, а мы поможем!

В скромной истории подъема колхозной птицефермы не было излюбленных сценаристами коллизий: ни столкновений новаторов с консерваторами, ни борьбы со стихией, ни других драматических событий. Был всего лишь честный труд. Но сколько внутреннего драматизма в этой истории трудового подвига!

Утеплить большой и давно уже отслуживший свое птичник, навести чистоту, наладить правильный кормовой рацион, не впадать в уныние от неудач и прогнозов скептиков... Кто хоть сколько-нибудь вдумается, тот скажет: «Это работа!..» «Тут на печке не отлежишься, не спрячешься за «объективные причины». Обе сестренки на ферме от темна до темна. А отец тем временем, крикнув ребятишек, идет с ними собирать ракушки на Оке. Ребятам это вроде забавы, а для дела большая польза: истолченная ракушка незаменима как минеральное добавление к корму. И он же, Михаил Иванович,— ночной сторож на ферме... Для всех Горшковых птицеферма стала предметом забот, их фамильной гордостью.

И легко понять их радость, когда однажды в декабре в гнездах появились яйца. Куры несутся зимой! О скромных поначалу успехах сестер-птич-

ниц узнали в районе, во всей Рязанской области, а потом и за ее границами. Ободренная успехом, Нина пообещала: «150 яиц в год от каждой несушки»—и вызвала на соревнование птичниц другого района.

Тут-то и прибавилось работы сельскому почтальону!

Письма Нине идут отовсюду. Их шлют из Рязани и Воркуты, из Москвы и Берлина, из городов и поселков Узбекистана, Грузии, Азербайджана, Украины, Белоруссии, Казахстана, Армении, из Калининграда, Луганска, Каунаса, Ленинграда, Свердловска, Бреста, Омска, Хабаровска, Краснодара, из Архангельска и Будапешта...

Удивительно как широко разносится трудовая слава человека! Радостно жить, когда знаешь, что любой, пусть скромный твой успех будет замечен и оценен народом. Бывают минуты, когда отвлеченное «народ» чувствуется почти физически: вот он несчетный, могучий и добрый—рядом с тобой, плечом к плечу!

Как к доброму другу, обращается к Нине украинец Нестор Осадчий. Он озабочен вопросом, кем быть после демобилизации. Нестор решает идти работать в колхоз и спрашивает Нину—правильно ли его решение. «Правильно, Нестор Осадчий!»—хочется и нам сказать вместе с Ниной.

Пишут Нине из других областей и ее земляки—рязанцы. Всякое напоминание о родных местах рождает в них особое чувство. Ведь эти ракиты над прудами, спокойное молчание полей, пьянящий запах трав в поймах,—все это нельзя забыть.

«Милая Ниночка! — пишет Евгения Гавриловна Соколова из Сталинградской области.—*Я из села Мосолово Спасского района, ваша землячка. И мне радостно читать в газете о вас. Ведь вами любуется вся страна! Как прочла о вас, так сердце всколыхнуло, захотелось посмотреть на родную сторонку. А газету я берегу и все время любуюсь своими рязанцами. Походить бы сейчас по Мосолову, по родной земле. Знаю я и ваше Шилово, я была там. Хорошее село—веселое, людное, торговое. В газетах часто пишут об успехах рязанцев, и это для меня всегда как праздник.*

А наш город Михайловское очень большой. Много заводов, а самые главные—цементный и шиферный. Населения больше 50 тысяч, а рязанцев, похоже, нет. Много у нас хлеба. Однако климат очень жаркий и переменный: как подует горячий ветер с Астрахани—ну и жжет!

Я работаю фельдшерицей в детдоме. Все детдомовцы учатся. Наша строительная школа очень хорошая. Больше половины учеников—отличники, учителя все с высшим образованием. Сейчас у нас одна группа мальчиков уехала на Кавказ на практику—строить сахарный завод. Вот и все. Напиши мне, пожалуйста, как называется колхоз, в который входит теперь мое родное село Мосолово. И, может, ты знаешь кого из мосоловских. Сообщи мне—я тогда бы туда написала. Мой адрес: Михайловское, Сталинградской области, Набережная, 95».

Письма разных людей, если их собрать вместе, похожи на хорошую книгу, где характеры и судьбы такие разные, невыдуманные и увлекательные! Удовольствие читать письма Лиды Пивень. В них видна беспокойная душа комсомолки, нежное девичье сердце, чуткое ко всему доброму.

«Здравствуйте, уважаемая Нина!

Зовут меня Лида Пивень. В этом году я окончила 10 классов и пошла работать на птицеферму. Ферма отсталая, и я еще почти ничего не сделала. В книжке «Птицеводство» я нашла заметку о вас и ваших успехах.

С чего вы начали? В каком состоянии были птицы? Какой у вас рацион кормления? Я буду вам благодарна, если вы ответите. Мне так хочется, чтобы от птицефермы была польза колхозу. А то в прошлом году одни убытки».

Между девушками началась переписка, возникла хорошая дружба. Лида рассказывает в своих письмах о том, как постепенно крепнет ее ферма, какие трудности ей приходится преодолевать, спрашивает совета Нины, просит ее приехать в гости, рассказывает ей о своем крае, о своем селе Сенга в Полтавской области.

«У нас началась настоящая зима. Большой мороз был, а снега!.. Я не помню, чтобы был когда-нибудь такой снег. Ух, и набегалась я на лыжах! Часа по три каждую ночь. А сегодня больше похоже на весну.

... Растаял снег, воды много, ну, весна и все! А потом замерзло, и ходить трудно. А на ферму и домой мне идти через яр. Мы так говорим: «Если не упал, значит, это твой подвиг. А упал—для подвига не годен, надо учиться». И я, представь себе, не падаю...

А сегодня всем на радость опять выпал снег. По дороге от птичников к кринице мы с Галей сделали из снега два «кресла». Вот замерзнет, водой обольем и будем на них отдыхать. Мы, правда, не очень устаем, когда носим воду, но все равно интересно. Нина, я пишу и радуюсь снегу, солнцу и всему вокруг.

У нас на ферме яйценоскость поднялась немного. А вот уже и торф нам завезли. А то каждый день приходилось ругаться с председателем. И ничего не помогало. Мы потом взяли и написали в стенную газету. Вечером газету повесили, а утром привезли торф. Значит, еще одна наша победа. Нина, напиши больше о себе и о вашей деревне. Какая у вас местность, яры, бугры—все-все пиши. А я сейчас нарисую тебе план моего пути на работу. Как видишь, дорога не ровная. Если идти в районный Дом культуры, то нужно идти совсем вниз, между ярами.

Приезжай ко мне летом. Я тебе покажу нашу реку Сулу. Посмотришь наши птичники и пруд, побродим в лесу и в поле, покажу тебе школу,—все-все покажу. Ты, наверное, никогда не видела лучше места. Приезжай хоть на месяц.

У нас недавно в школе был вечер встречи десятиклассников с бывшими учениками школы. Я вы-

ступала, рассказывала о своей работе, приглашала всех идти работать в наш колхоз. Пусть приходят, будем трудиться вместе.

Нина, какая у тебя семья, кто друзья, что ты читаешь? Я живу с мамой и сестрой Галей—она в восьмом классе. Вот и вся моя семья. Приезжай.

Л и д а»

А вот еще одно письмо.

«Здравствуй, Нина! Пишу карандашом, но иначе нельзя—я лежу в больнице, мне делали небольшую операцию. Скоро вернусь на работу. Чем я в больнице занимаюсь? Готовлюсь ко дню молодежи—вся организация поручена мне. Подобрали пьесу, песни, стихи, танцы, музыку. Я уже знаю точно, как в нашем колхозе будет проходить день молодежи. Будет еще спартакиада.

На вчерашний день готовила комсомольское собрание, но так как меня не выписали (по случаю повышенной температуры), то собрание не провели. Ну, что же поделаешь, такова моя судьба. Ко мне ходят мои товарищи, каждый день бывают. Я в больнице не скучаю, читаю, пишу, работа есть.

Нина, я очень рада, что ты вышла инициатором соревнования птицеводов. Как бы организовать, чтобы твой доклад попал к нам, а? Как ты думаешь? А лучше всего, приехала бы ты к нам сама. Ну, постарайся! Я буду тебя встречать. Какая там у вас железнодорожная станция? Я хочу знать весь твой путь. Передай привет твоим товарищам и сестре Вале. Будь здорова.

Л и д а»,

Пожелаем и мы доброго здоровья хорошим девушкам Нине и Вале Горшковым и Лиде Пивень. И наш поклон—почтальону Наде Мишиной!

В. Любимова

Встречи над Окой

Удивительное испытываешь чувство, когда попадаешь в родные места! Невольно отдаешься наплыву доброты, гордости, удивления, счастья и удовлетворения, которые овладевают тобой: так вот какой край, где тебе посчастливилось родиться, вот какими стали люди, родители которых бегали вместе с тобой в сельскую школу над Окой, дышали тем же упоительным воздухом заливных приокских лугов, трудолюбиво делали свое вековое дело хлебопашцев.

Рязанская земля... За Коломной автобус переезжает Оку. Широка и полноводна здесь река, только что вобравшая в себя с правой стороны воды Осетра и с левобережья Москву-реку. Прежде сразу за мостом, в Щурове, и начиналась Рязанская область. Теперь она несколько отодвинута к югу.

Мы едем по отличному шоссе, лес только еще распускает почки деревьев, желто-зеленая трава покрывает пригорки, а в овражках нет-нет да и притаится каким-то чудом не растаявший, потемневший бугорок снега. Хорошо!

Автобус переезжает мосты через маленькие речки: Черная, Малявка, Вожа... А на Воже рязанцы вместе с другими русскими патриотами остановили татар... Кругом исконные русские земли!

Цель поездки нашей группы писателей и работников кино, организованной журналом «Искусство кино»,—встреча с людьми колхоза имени Чапаева Рязанского района. Колхоз—на расстоянии 10—12 километров от Рязани, в него входят семь деревень, из которых самая большая село Льгово-старое, историческое село над Окой, существующее, по преданиям, больше 600 лет, со времен Олега Рязанского. На территории Льгова находится могила поэта Полонского. В это Льгово мы и едем на колхозную премьеру фильма «Отчий дом».

В колхозном клубе завязывается оживленная беседа о киноискусстве, о путях решения колхозной темы.

Фильм смотрят с большим вниманием. Несмотря на сравнительно поздний час, в клубе полно народу, желающего принять участие в разговоре о новом фильме, о задачах нашего киноискусства.

Все одобряют фильм, говорят о его задушевности, о простой и правдивой, чуждой внешних эффектов игре артистов, о красоте сельских пейзажей, которых много в картине, о том, что в ней нет никакой парадности в изображении колхозных будней, все правдоподобно. Но колхозные зрители не ограничиваются выражением одобрения. Невольно они сравнивают героев фильма и обстоятельства их жизни с собой, своими товарищами по работе, с обстоятельствами своей жизни. И тогда становится ясно, что многие проблемы, которые кажутся главными и очень важными для творческих работников, раскрывающих современные темы, уже решены в практической жизни и что жизнь поставила новые проблемы.

Во время этого разговора в колхозном клубе об искусстве и жизни с особенной ясностью понимаешь, как важно не отставать от действительности, как

нельзя быть медлительным, какое огромное значение имеет темп работы—ведь он определяет не только достижения народного хозяйства, но и во многом движение вперед искусства, которое служит народу и служит ему лучше, когда открывает завесу завтрашнего дня.

Учитель Н. Лежнев отмечает как достоинство картины «Отчий дом» то, что в ней показана забота председателя колхоза о человеке. Прежде в фильмах больше говорилось о строительстве электростанций или железных дорог. Но мало показать человека сегодняшнего дня, «надо показывать и другого человека, человека будущего, мыслителя»...

Колхозник К. Попелухов, также одобряя фильм, недоволен тем, что в нем показаны некоторые анахронизмы, например кражи в колхозе... «Сейчас дoярками девушки с 7—10 классами... Колхозы существуют с 1929 года, пережитки капитализма уходят в прошлое, это надо видеть...».

Медицинский работник К. Соловьева убеждает кинематографистов в том, что надо лучше показывать колхозную молодежь—в труде, в культурной жизни.

А какая это колхозная молодежь, ясно из выступлений участников обсуждения. Молодые девушки-доярки, члены бригады коммунистического труда, говорят о своем труде просто, скромно и с большим достоинством.

Выступает доярка Тамара Дроздова. Вот ее скупое сообщение о себе:

— Окончила я 10 классов и пошла работать на ферму по своему желанию. В работе помогаем

Газета «Приокская правда» познакомила своих читателей с мыслями и пожеланиями участников встречи в колхозе имени Чапаева

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ПРИОКСКАЯ ПРАВДА

...ана Коммунистической партии Советского Союза, ...Советов депутатов трудящихся

Кинематографисты у рязанских колхозников



На фотоснимке в газете справа Л. Марченко — исполнительница главной роли в фильме «Отчий дом» — беседует со зрителями в колхозном клубе.

В ЖУРНАЛЕ «Искусство кино» существует традиция встреч с работниками кино, со зрителями. Одна из таких встреч состоялась в колхозе имени Чапаева Рязанского района. Сюда приехали работники журнала «Искусство кино», кинодраматурги и коллектив съемочной группы фильма «Отчий дом».

...го села. Они говорили о том, что часто еще кинематографисты показывают колхозную деревню упрощенно, не замечая огромных перемен, которые совершаются здесь ежедневно, ежечасно. Высказывались и такие мысли, что нельзя создавать такие фильмы о людях колхозной деревни, где все достается легко...

...дипломах и работают не по специальности.

Но беседа не ограничилась только разговором о фильме. Молодые доярки колхоза, члены бригады коммунистического труда рассказали гостям о своих успехах, о том, как они добиваются высоких показателей в производстве молока, мяса. Девушки заверили москвичей: обязательства, которые взяла на себя их бригада, будут выполнены!

Интересно отметить, что фильм «Отчий дом» демонстрируется почти одновременно в колхозе имени Чапаева, в Москве и во Франции на Международном кинофестивале в Каннах, где картина представляет советскую кинематографию.

Конечно, беседа в колхозе имени Чапаева не могла дать полного представления об огромных переменах в жизни деревни Рязанщины за последние годы. Поэтому кинодраматурги М. Папава, В. Спирина, Г. Буданцева побывали и в других колхозах нескольких районов области. Они стремились постигнуть, понять «секрет» больших успехов...

друг другу. Картины смотрим раза три в неделю... Недавно ездили в театр имени Есенина, смотрели спектакль «Филумена Мартурано». У нас в колхозе хорошая библиотека, читаем много книг...

За этими скупыми сведениями—большая жизнь, интересная и полнокровная.

Валя Оспенникова, другая доярка, рассказывает о своей работе и жизни:

— Взяла обязательство надоить по 5500 *кг* молока. Это обязательство выполню. Работать интересно. Сейчас на ферме трудится только молодежь. После окончания работы идем в клуб, танцуем, поем под радиолу или баян. Часто бывают концерты нашей самодеятельности. Недавно ездили на районный смотр, заняли первое место.

А колхозный шофер В. Шершавов говорит:

— Раньше на трудодень приходилось по 20 копеек, а теперь по 8 рублей получаем. Колхоз наш сейчас укрупнен, имеются тракторы, комбайны... Построили шестирядный коровник. А на дома поглядите! Еще недавно избы стояли под соломенной крышей. А теперь новые дома, крытые железом или шифером.

Он любовно рассказывает о художественной самодеятельности колхоза, об успехе колхозных певиц на областном смотре. За его словами встает картина стремительного роста колхозного благосостояния, накопления культурных богатств, расширения кругозора людей колхоза.

Секретарь парторганизации В. Алешин, разделяя со всеми зрителями положительную оценку фильма «Отчий дом», говорит о том, что приехавшая из большого города в колхоз героиня фильма Таня не увидела размаха и широты колхозной работы, которые не могут не зажечь человека. Еще в 1953 году мало можно было найти молодых людей, которые работали бы в рязанских колхозах. «А сейчас на фермах работает исключительно молодежь. Возьмите наш колхоз имени Чапаева. У нас свыше 300 молодых юношей и девушек, и все они работают на фермах. И многие из них показывают пример в труде». Тов. Алешин рассказывает о бригаде коммунистического труда—бригаде молодых доярок, которые с честью выполняют свои высокие обязательства.

И еще многое говорят зрители из рязанского колхоза имени Чапаева. Право же, не всякое обсуждение в столичном кинотеатре, а особенно в среде сугубо профессиональной, проходит так живо, темпераментно, с таким верным чувством действительности, с таким хорошим пониманием искусства.

...Но время позднее—два часа ночи. Надо заканчивать этот интересный разговор.

Кто-то из приехавших просит девушек спеть на прощание частушки. Девушки стесняются, их подбадривают с мест подружки и товарищи. Девушки шепчутся, глаза у них делаются лукавыми, а лица такими скромными—не замути воды! Они поют сначала злободневную частушку:

Слово партии мы дали,
Слово наше точно.
Обязательства свои
Выполним досрочно!

А потом поют с лукавым юмором:

Меня милый провожал,
Меня милый обнимал,
Меня милый на прощанье
Двести раз поцеловал.

Двести раз поцеловать—
Это же чудачество.
Мне количества не надо,
Я борюсь за качество.

Хороши рязанские девушки! Разве можно сказать про них другое?

...В гостиницу в Рязани мы попадаем поздней ночью. Но разве сразу заснешь? Думаешь и передумываешь свои планы работы, отбрасываешь то, что казалось первоочередным, загораешься мыслями, для реализации которых нужно быть прежде всего с людьми, с их делами, с их простой, трудной и благородной жизнью.

Да, в колхозах непрерывно растет благосостояние, люди лучше работают. Тут действует и принцип материальной заинтересованности: люди видят реальные результаты своего труда. Сейчас нет уже отлива из деревни в город, скорее наоборот. Девушки со средним образованием, идущие в доярки, записываются в очередь. Их не нужно уговаривать. Это самые завидные невесты. И вот немного статистики: в Рязанской области 40 000 молодых людей занято в животноводстве, из них 8000 с законченным средним образованием. Убедительная статистика!

То, что это молодое поколение заняло видное место в поднятии животноводства и всего сельского хозяйства, придает особую энергию общей работе. И, что самое ценное, ведущей силой в деревне стали новые люди, которые свободны от многих древних предрассудков, ясно понимают государственные задачи, видят великие перспективы нашего движения вперед.

●

Снова вспоминается картина «Бабы рязанские». Отошло в невозвратное прошлое то горькое время! Надо писать книги, сценарии, создавать картины о новых людях.

Короткие встречи, скупые слова... Дела-то, они весомее слов. Но сколько мыслей возникает даже от таких встреч, как хочется своей работой оплатить хоть малую долю нашего писательского долга перед этим чудесным временем!



Л. Почивалов, В. Чачин

ОНИ ЕДУТ В ВЕНУ

Документальный киносценарий

Аэропорт Внуково. Обычная суетливая обстановка перед прибытием и отлетом самолетов. Здесь, в крупнейшем аэропорту страны, можно ясно почувствовать пульс нашей Родины.

Деловито проходит группа людей с мужественными, обветренными лицами. И, хотя в Москве лето, у этих людей на руках теплая меховая одежда. Конечно, это идут к самолетам полярники. А вот загорелые девушки с букетами ярких цветов. Ясно, они только что прилетели с юга, может быть, с моря, где проводили свой отпуск. А вот на тележку с вещами бережно укладывается бубен. Рядом ревниво следит за ним человек в тюбетейке и полосатом халате. Наверно, это артист из Средней Азии, который гастролировал в Москве. Рабочий катит по залу тележку. На ней—рюкзаки, к которым привязаны ботинки с шипами. Конечно, хозяева этих рюкзаков—альпинисты. Улетают они сейчас куда-нибудь к сверкающим снежными шапками вершинам Кавказа или на далекий, суровый Памир.

Вещи, вещи... Как много они могут рассказать о людях, их профессиях, интересах, а порой и об их судьбах.

К прилавку багажного отделения на тележке подвозят еще пять чемоданов. Ставят в один ряд вместе с другими. Пять обыкновенных чемоданов. Значит, еще пятеро собрались куда-то в дорогу. Куда? Кто они, хозяева этого багажа?

— Интересно, можно ли по вещам в этих чемоданах узнать об их владельцах?— скажет диктор.—Попросим разрешения хозяев и заглянем к ним в чемоданы.

Словно по волшебству, с мелодичным звоном открывается крышка первого чемодана. Мы видим аккуратно сложенные вещи и сверху черенок дерева.

— Вы заметили этот черенок?—спросит диктор.—Если вы что-нибудь понимаете в этих вещах, то вам сразу станет ясно, что это виноградная лоза. И вы, конечно, подумаете, что владелец чемодана, наверняка, садовод-мичуринец или колхозник, который приобрел в Москве на выставке этот несомненно ценный черенок для своего сада.

Но об этом мы узнаем после.

С тем же мелодичным звоном открывается крышка второго чемодана. Снова мы видим неизбежные дорожные вещи. А поверх них—большая фотография. На фотографии—девочка с косичками склоняется над пианино. В нижнем углу фотографии надпись: «Хозяйке Медной горы от хозяйки Железной горы».

— Непонятно,—скажет диктор.—У нас уже более сорока лет нет никаких хозяев ни земель, ни лесов, ни гор. Хозяин один—народ. И вдруг узнаем сразу о двух хозяйках. Кому же принадлежит чемодан?

Об этом мы тоже расскажем дальше.

Крышка закрывается. Загадочный чемодан, словно на ленте конвейера, движется дальше, и на его месте оказывается другой. И первое, что мы в нем видим,—обыкновенный мастерок штукатура.

— Ну, здесь все ясно!—говорит диктор.—Кто может взять с собой такой мастерок, как не строитель! Но познакомимся с ним мы позже.

В следующем, четвертом чемодане среди других вещей наше внимание в первую очередь привлекает небольшая серая книжечка, очень потрепанная на вид. На обложке ее по-русски и по-немецки написано: «Русско-немецкий разговорник».

Кто же владелец этого разговорника? Может быть, он переводчик? Или учитель иностранных языков? Немного терпения, и мы познакомим вас, зритель, и с этим человеком.

А хозяин этого пятого чемодана, конечно, моряк. Смотрите, здесь мы обнаружили поверх всех остальных вещей тельняшку. Ну, кто может носить ее, как не моряк! Ведь правильно, товарищ? Мы угадали?

●

На экране крупным планом лицо юноши. Он улыбается и отрицательно качает головой.

— Нет. Я вовсе не моряк. И никогда не плавал на морских кораблях. Видите ли, тельняшку эту я ношу потому, что с ней у меня связана большая мечта моего детства. Родился я и жил в городе Угличе...

Перед нами на экране живописный маленький волжский городок Углич. Здесь прошло детство хозяина тельняшки.

Вот так же, как и эти мальчишки, он когда-то пускал в лужах самодельные кораблики из бумаги и спичечных коробков. Взрослые всю эту армаду называют мусором, но взрослым сверху плохо видно. Разве они могут понять, что вот этот огрызок красного карандаша удивительно похож на легендарный жюльверновский «Наутилус»!

А потом этот юноша, владелец тельняшки, стал старше. И однажды пришел вот в этот красивый особняк, в котором когда-то давно, до революции, жил богач, а теперь здесь Дом пионеров. И так же, как вот эти подростки, он мастерил модели чудесных кораблей—уже не из спичек и бумаги, а из железа и дерева. И не в лужах, а в полноводной Волге запускали мечтатели свои гордые фрегаты.

На экране мы видим ребят, которые с берега реки спускают в воду модель парусника. На носу парусника крупно написано имя корабля: «Повелитель бурь». В кадре мы видим, как все ближе и ближе подкатывается прибежавшая с волжских просторов нежданная волна. Вот взметнулся на ее гребне маленький самодельный парусник, судорожно затрепетал и вдруг... перевернулся. А мальчишки вроде и не заметили

страшной катастрофы. Стоят на берегу и смотрят в синюю волнующую даль, а в этой дали медленно проплывает мимо маленького города Углича большой красавец-теплоход, плывет куда-то далеко-далеко, к неведомому морю, прекрасному южному морю... И так же, как эти мальчишки, мечтал о море Вячеслав Знаменский. На берегу Волги, при свете пионерского костра, вот так же, как эти ребята, читал чудесную книжку «Алые паруса», и в тихом шелесте волжских волн ему чудилось дыхание таинственного, неведомого моря.

Но наступило время, когда парень уплыл навстречу своей мечте.

На экране перед зрителем залитый солнцем безбрежный морской простор. Белокрылая яхта скользит по нему. В яхте мы видим Вячеслава Знаменского—того самого юношу, с которым мы познакомились в начале этой истории. В матросской тельняшке сидит он на корме судна и управляет парусом.

— Вот видите,—скажет диктор,— сбылась все-таки мечта мальчишки из города Углича. Очутился он на настоящем море и даже сам управляет кораблем, пусть небольшим. Но где находится это море? Вовсе не там, где завершает свой долгий бег могучая Волга и куда направлялись проходящие мимо Углича корабли. Находится это море в самом центре России и существует на свете всего несколько лет. И создали его люди своими собственными руками.

На экране крупным планом мы видим руки Вячеслава Знаменского, крепко ухватившиеся за стропы паруса.

— И он, Вячеслав Знаменский, вот этими руками тоже создавал море,—скажет диктор.—Вот как удивительно сложилась судьба мальчишки-мечтателя. А все произошло так...

Перед нами учебный макет огромной электростанции в лаборатории института. Вот маленький пирс. Вот крошечная плотина. Склоняются над макетом студенты.

Диктор скажет:

— Мечтал парень о море, но сначала приехал он в Москву, чтобы здесь, в Московском энергетическом институте, научиться строить моря, воздвигать плотины, электростанции.

Мы видим институтские лаборатории, мощные электрические приборы и установки.

По вечерам в комнатке студенческого общежития пела о море эта старая гитара, которая досталась обитателям комнаты от ее прежних жильцов.

Проходил год за годом, и все ближе и ближе к осуществлению была заветная мечта этих студентов.

И вот, наконец...

Выпускники института получают дипломы. Их поздравляют с почетным званием инженера.

В разгаре студенческий бал. Вот так же веселился в тот вечер Вячеслав Знаменский. Молодому энергетику предлагали остаться в аспирантуре при институте. Но мечта звала в путь...

Мы видим столб, за который упрямо цепляются оснащенные стальными монтерскими кошками чьи-то ноги. Камера скользит вверх, в кадре—инженер Вячеслав Знаменский.

— Этот молодой инженер,—скажет диктор,—трудный путь избрал к своей мечте. Он начинался с монтерских кошек, с лопаты... Чтобы стать хорошим инженером, Вячеслав Знаменский пришел на великую стройку простым рабочим.

Тысячи таких же мечтателей и романтиков, как и Вячеслав Знаменский, занимали свои рабочие места в кабинах экскаваторов и бульдозеров.

Становились к бункерам бетонных заводов.

Взрывали аммоналом гранитные скалы.

Монтировали каркасы.

Клали кирпичи.

Мчали мощные самосвалы, чтобы перекрыть Волгу каменными пирамидами.

Поднимали на стальных тросах опоры будущих линий электропередачи.

Так было и в пургу, и в дождь, и в мороз, и в жару...

Росла плотина...

Росло здание электростанции...

Рождалось море....

И вот оно, наконец, перед нами: шумное, широкое, настоящее—Куйбышевское море...

Десятки яхт скользят по его поверхности.

Настоящие морские чайки парят над его волнами.

Настоящие морские якоря лежат на его берегу.

Настоящие маяки указывают кораблям путь.

И мальчишки в приморском поселке щеголяют в бескозырках, на ленточках которых золотом написано: «Моряк».

Вот какое море создали Вячеслав Знаменский и его товарищи.

На экране мы снова видим Знаменского в яхте. От яхты камера скользит по водной поверхности к гигантской плотине.

Словно огромный корабль, встала она в голубом разливе моря. С одной стороны у нее безбрежная водная гладь. С другой—грохочущий водопад.

И не случайно подходящие к ее шлюзам корабли приспускают на мачте флаг, словно собрата приветствуя плотину.

Вот машинное отделение этого великого корабля, вот трапы, переборки...

Вот бурун за кормой...

Вот название на борту: «Электростанция имени В. И. Ленина».

А вот и его курс. Мы видим огромный плакат на здании электростанции: «Вперед, к победе коммунизма!»

А вот команда этого корабля. Совсем небольшая—всего девятнадцать человек. Среди них—Вячеслав Знаменский. Он работает здесь старшим инженером лаборатории автоматики.

Мы видим, как он поворачивает пусковой ключ, включая агрегат. Нарастает скорость генератора, и вот он уже автоматически включается в цепь. Мы это наблюдаем по движениям стрелок многочисленных приборов. Дружно взлетают с проводов высокого напряжения испуганные стаи птиц.

Высокие опоры понесли по проводам ток от села к селу, от города к городу.

Ярко вспыхивают на пути опор огни поселков, деревень, городов. Зажегся на берегу бдительный, бессонный глаз маяка.

Понеслись по стальным путям электровозы.

Ярким фонтаном вспыхнули искры электросварок на строительстве домен...

Пляшут огни на темной поверхности Волги. Сияя огнями, проплывают по реке теплоходы.

Светает...

В кадре появляется здание пристани с названием «Углич».

Хмурясь в лучах утреннего солнца, мальчишки торопливо раздеваются на берегу и со смехом бегут к воде. С разбегу ныряют, плывут навстречу волне от теплохода.

Лежит на берегу рядом с мальчишескими штанишками и майками полосатая морская тельняшка.

И в следующем кадре чьи-то руки бережно укладывают такую же тельняшку, только размером больше, в уже знакомый нам чемодан...

Чемодан отодвигается в сторону, и на смену ему в кадре уже другой—с виноградной лозой.

●

— В нашей стране виноград растет в основном на юге,—скажет диктор,—поэтому, судя по всему, хозяина этого чемодана нам следует искать где-то там.

Медленно поднимается из-за снежных вершин утреннее солнце. Мы видим, как его лучи заливают красноватым светом цветущие долины, зажигают огнем окна деревень и городов. Сверкает солнце и в окнах маленького чистенького поселка, расположившегося на склоне горы. Кажется, будто лучи трогают. словно струны, провода огромных непонятных антенн.

— Антенны эти,—скажет диктор,—берут солнечные лучи в плен. Каждое утро они заставляют солнце оставлять свой автограф вот здесь, на бумажной ленте электронного самописца. А следит за тем, чтобы солнце не увильнуло от своих обязанностей, вот этот молодой человек, ученый, которого зовут Грант Товмасян. Он и положил к себе в чемодан лозу. А почему—сейчас узнаем.

Мы видим на бумажной ленте утренний солнечный «автограф» в образе непонятных для зрителей графических колебаний.

Что это за колебания? О чем в них рассказывает солнце? Как раз об этом молодой астроном Грант Товмасян делает доклад в Академии наук Армянской ССР.

Актовый зал Академии наук.

Внимательные лица слушателей.

У здания академии—десятки легковых автомашин. Рядом с ними обыкновенный грузовик.

Выходят из здания академии люди. Оживленно беседуют. Среди них шагает Грант Товмасян. Расходятся седобородые ученые по своим автомобилям. А Грант Товмасян почему-то направляется к грузовику.

Навстречу ему выходит из кабины шофер. Пожимает руку. Открывает дверцу. Усаживает молодого ученого к себе в кабину.

— Не подумайте, что Грант Товмасян всегда ездит на грузовых автомобилях,— скажет диктор.—Просто сегодня заехал за ним его отец, который работает на этом грузовике шофером.

Грузовик проезжает по улицам Еревана. А вот он уже на загородном шоссе. Бесконечной лентой, поблескивая чистым асфальтом, бежит шоссе навстречу грузовику.

Куда торопится этот грузовик? Сегодня отца и сына ждут вот в этом селе, которое расположено в тридцати километрах от Еревана. А ждет их вот этот старый человек.

Видите, стоит он сейчас с палкой на узкой горной тропинке и смотрит вниз, в долину, где серебристой лентой вьется шоссе. Ждет гостей. Прошел мимо старика кре-

стьянин, погоняя мула. Стал спускаться вниз по горной тропке. Задумчиво смотрит ему вслед старик.

— Много лет подряд в юности,—скажет диктор,—дед Товмасяна тоже спускался по этой тропке в долину, погоняя впереди себя мула. Там в долине он продавал свой виноград. В те годы вместо этого прекрасного шоссе тянулась по склонам гор пыльная немощеная дорога. Весь мир старого Товмасяна ограничивался вот этими виноградниками, этой деревней, этой тропинкой да базаром, что когда-то находился вот в том селе, расположенном на проезжей дороге

По этой тропинке ушел однажды сын старого Товмасяна искать удачи в городе.

Мы видим, как внизу под горой, на шоссе, появляется знакомый нам грузовик.

— Вот так же двадцать лет назад,—скажет диктор,—Товмасян средний подкатил к горе, на склоне которой расположена родная деревня.

В кадре—Товмасян-шофер, улыбаясь, выходит из кабины грузовика. Увидев наверху односельчан, приветственно машет им рукой.

— Смотри, сын, здесь прошла моя юность. Эта земля вскормила твоих прадедов, твоего деда, твоего отца.

— Вот тебе виноградная лоза. Пусть она напоминает тебе о родной земле, над которой сейчас светит счастливое солнце.

На экране снова горная тропинка. Объектив скользит по ней, прослеживая путь к большой дороге.

Сколько по таким тропинкам выходило на большую дорогу жизни в годы Советской власти детей и внуков армянских виноградарей!

Спускался по такой тропке когда-то:

вот этот маршал...

вот этот учитель...

вот этот знаменитый на весь мир шахматист...

вот этот известный в Армении рабочий...

Для деда Товмасяна была эта тропинка главной дорогой в жизни. Для отца Товмасяна—это шоссе.

А для самого Гранта Товмасяна главной дорогой в жизни стал путь к Космосу.

В кадре—бумажная лента электронного самописца и склоненная над ней голова молодого ученого. От самописца объектив переносит зрителя к электронным антеннам, которые возвышаются над обсерваторией, от антенн и крыш обсерватории—к вершинам гор, от вершин—к сияющему над ними утреннему солнцу. И вслед за этим мы видим космическую ракету, взлетающую в небо.

— Как знать,—скажет диктор,—может быть, правнук Товмасяна полетит по дороге к звездам, по той самой дороге, которую разглядел в Космосе его отец, астроном Грант Товмасян.

●

Вновь на экране зал аэропорта и знакомые нам пять чемоданов. Объектив останавливается на том, где сверху вещей лежит фотография играющей на пианино девочки.

— Вот мы и добрались до загадочной хозяйки Медной горы,—говорит диктор.— Но живет она в городе, возле которого нет никаких гор. Живет она в Ленинграде.

На экране Ленинград с его прекрасными улицами, мостами, набережной Невы.

Искать хозяйку Медной горы нам нужно здесь, вот в этом новом квартале города, вот в этом новом доме. Как видите, дом этот вовсе не похож ни на дворец, ни на особняк, приличествующий для хозяйки целой горы меди. Дом этот новый, недавно построен. Как видите, множество жильцов дома сейчас находятся на улице. Они сажают перед домом сад.

— Ну-ка, поищем среди них нашу хозяйку,—предложит диктор.

Объектив скользит по лицам людей. Улыбаются, что-то говорят.

Швея...

Детский врач...

Студентка...

Работница прачечной...

А вот и хозяйка Медной горы. Мы видим, как она вскапывает землю лопатой...

И сразу же переносимся на сцену театра. Крупным планом—танцующая балерина.

Это заслуженная артистка республики балерина Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова Алла Осипенко. Она исполняет роль хозяйки Медной горы в балете-сказке С. Прокофьева «Каменный цветок».

Перед нами развертываются эпизоды этого балета, и диктор передает содержание старинной уральской сказки, которая легла в основу либретто.

И вот спектакль окончен. На авансцене—Алла Осипенко и другие участники спектакля. Им горячо аплодируют зрители. Алла улыбается. Сегодня она танцевала с особым вдохновением. И, хотя она выступала уже много раз в этой роли, на следующий день ей предстоит вот что...

Репетиционный зал. Под руководством балетмейстера Алла упорно репетирует те же самые сценки, которые мы уже видели на сцене театра.

— Прекрасное достигается дорогой ценой,—скажет диктор.

Сегодня Алла репетировала в том самом здании, где учились, откуда вышли многие знаменитости русского балета—великая Анна Павлова, Галина Уланова, Марина Семенова. И, может быть, поэтому после репетиции, проходя по коридору училища, не удержалась Алла и заглянула в один из классов, где учатся малыши. Привлек ее неприхотливый мотив, с которого и она когда-то начинала свои первые в жизни па.

Стоит Алла и задумчиво смотрит на юных балерин. На экране—крупным планом лицо танцующей девочки. Она такая же светловолосая, такая же остролицая, как и Алла. И совсем еще неумело делает она движения ногами в крошечных балетках. Крупным планом мы видим на экране ее ноги. И в следующем кадре уже ноги взрослой. В балерине мы узнаем Аллу.

— Вот так и она от первых неуверенных движений,—скажет диктор,—доросла до своего дебюта на сцене. Это произошло восемь лет назад. Вот так в балете «Спящая красавица» танцевала она тогда Фею Сирени. А потом, счастливая, выбежала на эту вот улицу, вскочила вот в такой автобус и...

На экране мы видим мчащийся по улице города автомобиль скорой помощи. В следующем кадре чьи-то руки снимают с двери артистической уборной табличку: «Солистка балета Алла Осипенко».

Уголок больничной палаты. Видны кровати. Столики с лекарствами. Распахнутое в город окно. Чья-то рука достает историю болезни. Кто-то рассматривает рентгеновский снимок. Слышатся чьи-то приглушенные, озабоченные голоса: «Разрыв связок. Вы больше никогда не будете танцевать. Никогда!». И вдруг чей-то молодой уве-

ренный голос уже громко произносит: «Вы будете танцевать». На экране крупным планом мы видим лицо молодого врача. Это хирург Петров. Он сумел поверить в Аллу, убедил ее бороться за право заниматься своим любимым делом.

А бороться надо было так.

Мы видим приспособление, напоминающее швейную машинку, нога нажимает на педаль...

Вот так в течение двух лет каждый день тренировала Алла Осипенко свою поврежденную ногу, пока не наступил тот день, когда...

На экране—подъезд Ленинградского театра оперы и балета. На афишном стенде снимают старую афишу и вывешивают новую. Объектив находит напечатанную крупными буквами фамилию Аллы: Осипенко.

Так мужество и любовь к искусству победили тяжелый недуг. А потом к Алле пришла слава. Она танцевала на сценах Парижа и Брюсселя, Варшавы и Белграда, Софии и Будапешта. И всюду ей сопутствовал успех. Мы видим кадры кинохроники выступлений Аллы Осипенко. А вот и альбом, где собраны вырезки из газет, в которых писали об искусстве Осипенко, вот фотографии, которые она привезла из разных стран. Самая последняя фотография нам знакома. Это та самая девочка, снимок которой мы видели в одном из чемоданов на аэродроме. Судя по надписи, она тоже хозяйка горы.

Какой же? Тоже театральной?

Нет, настоящей.

Фотография оживет на экране.

Девочка играет на пианино. Вернее, она не играет, а только учится играть. Она разучивает гамму.

— Это Татьянка,—скажет диктор.—Она тоже хозяйка горы, только железной, и не бутафорской, а самой настоящей. Татьянке восемь лет, и живет она за многие тысячи километров от Ленинграда. Хотя Алла Осипенко никогда не видела Татьянку, они друзья. А познакомились они так.

На экране мы видим, как шагают через таежный бурелом люди с рюкзаками на плечах. Это геологи.

— Однажды,—скажет диктор,—шли через тайгу геологи. Искали для своей Родины новые полезные ископаемые. И вот в этой горе нашли много железной руды.

А потом возле горы возник вот такой маленький поселок изыскателей. Среди изыскателей работала геодезистом вот эта женщина—Анна Петровна Кравчук. А у женщины была дочка, которой в ту пору исполнилось два года.

На экране мы видим фотографию двухлетней Татьянки.

— Это была очень симпатичная девочка. Геологи ее любили. И решили они назвать найденное в тайге рудное месторождение в честь Татьянки—Татьянинским.

И возле горы появился столб с надписью «Татьянинское железорудное месторождение».

Так маленькая Татьянка стала хозяйкой Железной горы.

Вот Татьяна шагает по улице города в школу. Смотрите, всего за пять лет крошечный поселок изыскателей, который мы уже видели на экране, превратился в целый город. Мы видим улицы города, его здания. Он теперь уже носит название Железногорск. А вот за этими последними домами начинается таинственная тайга. На тысячи километров тянется она. И, хотя на вид она очень сурова, в ней много жизни.

На экране мы видим таежных обитателей—птиц, белку, волка, оленя, медведя.

Но тайга все больше отступает под натиском людей. Отступила она перед Братском, который расположен не очень далеко от Железногорска. Смотрите, какое огромное строительство развернулось в Братске. Отступила тайга перед прекрасным городом Ангарском. Преображается наша Сибирь, растут в ней новые города, заводы, новые дороги побеждают таежную неприступность.

Звуковым фоном ко всем этим картинам Сибири является чей-то спокойный, немного задумчивый голос.

Невидимый человек говорит:

— Мы тоже родились в Ленинграде, но сейчас живем и работаем в Сибири, ищем руду. Но мы помним вас и следим за вашими успехами. На сцене вы оживили прекрасную уральскую сказку. А ведь то, что происходит сейчас в Сибири, тоже похоже на сказку.

Мы видим на экране группу людей, склонившихся над столом.

Люди пишут письмо.

Все тот же голос продолжает:

— И одним из героев этой сказки является наша Татьянка. Она любит петь и танцевать, и, кто знает, может быть, настанет время, когда наша Татьянка достигнет в искусстве таких же высот, как и вы. Мы хотим, чтобы вы подружились с нашей Татьянкой...

Чья-то рука вкладывает знакомую нам фотографию Татьянки в конверт.

И вот эту фотографию мы видим в руке Аллы Осипенко. Она укладывает ее в чемодан.

●

Еще один чемодан появляется на экране. В нем—знакомый нам мастерок.

Этот же мастерок мы видим в руке человека, который штукатурит стену, стоя на высоких лесах.

На экране—прорабская комната.

За столом сидит девушка. Звонит телефон. Девушка снимает трубку, слушает, улыбается. Торопливо вскакивает и бежит по стройке. Вбегает в зал, где работает штукатур.

В зале грохот от пневматических вибрационных бетономешалок. Что-то кричит веселая девушка штукатуру, а он не слышит.

Тогда она пальцем на сырой извести стены пишет одно слово: «Сын». У минского штукатура Аркадия Дигилевича родился сын.

Конечно, зря сегодня у подъезда ждут возвращения Аркадия с работы его друзья—Михаил Гут и Иван Плиско. Все трое живут в этом доме, который они сами строили, и у этого подъезда каждый вечер три друга встречаются, чтобы вместе идти в строительный техникум, где они учатся.

Гут и Плиско нетерпеливо посматривают на часы. Опаздывает Аркадий. Но сегодня они его не дождутся. Сегодня не втроем, а вдвоем войдут они в здание этого техникума. А в этой аудитории, за этим столом рядом с Гутом и Плиско будет пустовать стул. И преподаватель в журнале посещаемости против фамилии Дигилевича поставит «нб»—не был. Но никто не осудит молодого штукатура. Ведь в этот момент счастливый отец выбирает в магазине самый лучший, самый красивый и самый большой букет цветов.

И вот мы на экране видим квартиру Дигилевича. Жену его, сына в кроватке. Отец и мать рассматривают только что купленную детскую колясочку. Вместе с ними— Гут и Плиско.

Крупным планом—детская коляска.

Первый подарок сыну.

Но не единственный.

— Маленький Дигилевич,—скажет диктор,—очень богатый человек. Вместе с этой коляской отец подарил ему вот этот родильный дом, где он появился на свет. Вот этот универсальный магазин, где была куплена ему коляска. Вот эту школу, где он будет учиться. Вот этот театр, где он впервые познакомится с искусством. А вот эти друзья отца—Гут и Плиско—в подарок малышу сейчас строят вот этот клуб и вот это здание плавательного бассейна.

Каждый день в родильном доме, который построил Аркадий Дигилевич, появляются на свет новые дети. Мы видим, как сестра вписывает в журнал все новые и новые фамилии.

Крупным планом—лица младенцев. Мы уверены, что все они родились для того, чтобы быть счастливыми, и для того, чтобы нести счастье другим людям, как это делает минский штукатур Аркадий Дигилевич.

Мы видим Дигилевича на улице Минска в толпе людей. Людской поток течет мимо большого и красивого здания Верховного Совета Белорусской ССР. Из потока людей отделяются несколько человек, и среди них Аркадий. Они направляются к подъезду здания Верховного Совета.

В следующем кадре мы уже видим Дигилевича в зале заседания, а потом на трибуне.

О чем говорит этот простой штукатур?

О том, как лучше, как быстрее, как красивее и удобнее строить город. Минск сейчас очень красив. Аппарат панорамирует по улицам Минска. А ведь всего пятнадцать лет назад он был вот таким.

На экране—руины Минска.

И Дигилевич все это видел своими глазами...

Снова наплывает лицо выступающего с трибуны Аркадия Дигилевича.

— Тот, кто строит,—тот против войны. Созидатель—против разрушения. Строитель—самая мирная профессия на земле. Вот этот мастерок—самое мирное орудие в руках человека. С его помощью люди построили вот эту электростанцию имени Ленина, вот эту высокогорную обсерваторию, вот этот Ленинградский театр оперы и балета, вот эти дома в тайге.

Дома Вены, Парижа, Вашингтона, Лондона, Москвы построены рабочим человеком с помощью самого простого в мире инструмента, с помощью мастерка. Вот почему так бережно завертывает свой инструмент минский штукатур Аркадий Дигилевич, аккуратно укладывает его в чемодан.

●

На экране уже знакомый нам потрепанный русско-немецкий разговорник с подчеркнутыми фразами: «Минировано!», «Бросай оружие!»

Этот разговорник в руках юноши—бригадира тракторной бригады Михаила Довжика.

Утро. Завтрак на столе.

За столом сидят трактористы из бригады Михаила.

Бригадир учит вслух немецкие слова. Показывает на стол, на свежие огурцы: «дер тыш, ди гурке»...

Бригада с набитыми ртами смешно повторяет за ним немецкие слова.

— Хозяина этой книжки давно нет в живых,—скажет диктор. —Разговорник был ему нужен на суровых дорогах войны.

На экране кадры военной кинохроники, где запечатлены эпизоды освобождения Вены. Двойной экспозицией—все тот же разговорник.

На экране величественный памятник советским солдатам, погибшим в боях за освобождение Вены.

— Многие не вернулись из этого похода,—скажет диктор.

Не вернулись домой, к своим семьям, и три советских солдата, три отца вот этих трактористов—Леонида Панфилова, Леонида Третьякова и Николая Хижняка.

Трактористы учат сейчас незнакомые слова по разговорнику, который когда-то сослужил службу их отцам. Но в разговорнике отыскивают новые слова.

Чья-то рука подчеркивает слово «хлеб».

И сразу на экране необозримые тучные хлеба целины. Вот хлеб потоком идет на ленте транспортера, вот он щедро засыпается в элеватор. Вот горы хлеба на приемном пункте.

Сверху, с самолета, снята степь во время уборки. По степи, словно танки в гигантской битве, наступают комбайны.

— Но это пришло не сразу,—скажет диктор.—Вначале было так...

Мы видим запечатленные ранее на пленку эпизоды освоения целины. Это славное, трудовое время. Бездорожье, пурга, ливни. В безлюдной степи вбивается шест с табличкой будущего совхоза: «Ярославский». Здесь полевой стан Довжика. Идет пахота первой борозды.

— Лишь бы зацепиться, лишь бы определить свое место,—скажет диктор,—а потом уже держаться, держаться во что бы то ни стало, не отступая ни на шаг. Так учили сынов их отцы-солдаты.

— Таков характер советского человека,—скажет диктор.—Правда, слабые духом порой не выдерживали такого наступления.

На экране одинокая фигурка человека, уходящего далеко в степь, к линии горизонта.

— И вот так, не оглядываясь,—продолжает диктор,—покидали слабые, еще не окрепшие молодые люди своих товарищей, шли на сделку со своей совестью. А крепкие духом делали так.

На экране одинокий вагончик. К его стенке чьи-то сильные руки прибивают плакат: «Не пищать!».

На помощь отважным в битве за хлеб уезжали все новые и новые отряды молодых строителей.

Уходят десятки эшелонов с различных вокзалов страны.

Молодые целинники знали, что все придется начинать с лопаты.

Мы видим Михаила в окружении ребят. Они дружно раскапывают глинистую низинку возле озера, заливают ее водой. Вот подвозится солома, сбрасывается в низинку.

А вот группа хлопцев делает формы для производства саманного кирпича. Другие вырубают в карьерах камень для фундамента строений. Так добывался строительный материал в бригаде трактористов Михаила Довжика.

Идет первая кладка домов. Среди строителей уже знакомые нам три товарища, три тракториста.

— Еще не было строительного опыта,—скажет диктор.—Но была энергия, было горячее желание освоить новые земли.

И мы видим уже построенные дома на полевом стане в бригаде Михаила Довжика. Вот общежитие, мастерские, красный уголок, кухня, столовая, нефтебаза, свой магазин без продавца. А вот парк культуры и отдыха. В центре новой площади, словно памятник, стоит первая целинная палатка.

Мы видим клумбы с цветами, а рядом с клумбой играющих детей. Появились свои лесопосадки.

Трудности не оставляли целинников. Стояло знойное лето. Напрасно целинники с надеждой оглядывали горизонт. Нет ни одного облачка. Принявшиеся было деревья опускали ветви, листья скручивались. А небо, как назло, было чистым, и солнце с утра до вечера висело в нем, высушивая остатки уцелевшей с весны влаги. Деревья нужно было спасать...

Ночь. Уставшие после работы трактористы Леонид Панфилов, Леонид Третьяков и Николай Хижняк прицепляют к тракторам бочки и за пятнадцать километров возят воду из реки. Вот идет, освещая путь фарами, трактор. Вода из бочки на неровностях выплескивается.

— Но упорство побеждает,—скажет диктор.

На экране ожившие деревья поднимают в небо свои побеги. Шумит листвой молодой парк.

Вечер на стане. Играет баян. Михаил Довжик в своей квартире. Спит сынишка, занята по хозяйству жена. Бригадир что-то пишет.

Всю эту историю с лесопосадкой, со строительством жилья и с первой бороздой описал он в книжке «Разбуженная степь».

В кадре эта книжка. На обложке значится: «Мих. Довжик. Разбуженная степь».

Сейчас уже утро. Бригадир одет празднично. На лацкане пиджака орден Ленина, медаль «За освоение целины». Раскрытый чемодан: в него укладывается разговорник и несколько книжек. Чемодан закрывается.

●

— А история еще одного чемодана началась с прилавка магазина.

Мы видим огромный прилавок. Бойко идет торговля.

В кадре Лена Антонова среди покупателей. Она выбирает чемодан.

Вот она уже на улице. Как много пешеходов на этом центральном перекрестке! Лена совсем затерялась в толпе...

Кто же эта девушка? И как разыскать ее в большом городе?

Вот Лена с натуры рисует здание Концертного зала имени Чайковского...

А сейчас она примостилась с мольбертом на Ленинских горах. На листе альбома возникают очертания нового моста через Москву-реку.

Конечно, где мост, там обычно бывает и вода...

А воду Лена особенно любит рисовать.

Может быть, она художница?

Перелистывается альбом с рисунками. Виды Москвы, бульваров, парков, новых зданий.

Наконец, огромный Университет.

Еще одна страница альбома—плавательный бассейн МГУ.

Рисунок оживает.

Мы видим Лену. Она надевает резиновую шапочку, ныряет.

Смотрите, как расчетливы, красивы ее движения. Может быть, она известная пловчиха?

Летят с трамплина лыжники...

Приземляются парашютисты...

Несутся по ледяной дорожке конькобежцы...

—Пример старших,—скажет диктор,—вот с чего начинается дорога в спорт.

Открывается спортивный праздник на стадионе в Лужниках...

Так же начала и свою дорогу в спорт Лена Антонова.

Пойдет ли она дальше по этой дороге?

Пока что у нее есть одна самая главная задача: выпускница средней школы, она сдает экзамен на аттестат зрелости.

Вот Лена показывает на карте Советского Союза реки, города нашей Родины.

Кто знает, может быть, Лена станет и такой, как кто-либо из наших знакомых?...

Появляются друг за другом герои нашего фильма: энергетик Вячеслав Знаменский, астроном Грант Товмасян, балерина Алла Осипенко, строитель Аркадий Дигилевич, тракторист Михаил Довжик...

И вот ставится на стеллаж к пяти уже нам знакомым и шестой, новенький, еще не видавший дорог чемодан...

Работник аэропорта деловито наклеивает на чемоданы бирки с надписью «Вена».

Юноши и девушки из разных городов и сел Советской страны едут на Всемирный фестиваль молодежи.

А. Караганов

Герой наших дней

Проблема изображения современного народного характера—центральная в советском киноискусстве. Не случайно и на Всесоюзной конференции работников кино, и на недавно прошедшем Третьем съезде советских писателей, и на дискуссиях, предшествовавших съезду, эта проблема неизменно привлекала такое активное и заинтересованное внимание творческих работников. Взволнованно встретили деятели советского кино большой разговор о характере современного положительного героя, который вел Н. С. Хрущев с трибуны Третьего съезда советских писателей. Мысли, высказанные Н. С. Хрущевым в его речи на съезде, нашли горячую поддержку у нашей художественной интеллигенции. Эта речь имеет путеводное значение не только для литературы, но и для всего фронта искусств и в особенности для кинематографии.

Еще недавно в литературной и кинематографической среде шли жаркие споры—каким должен быть положительный герой: цельным до идеальности или же его необходимо—для оживления характера—изображать с изъянами и недостатками.

Спорили о дозировке положительного и отрицательного, возрождая схоластические умствования рапповцев о «живом человеке». В противовес этим умствованиям была выдвинута концепция «идеального героя». Как и теория «дозировки», она не выросла из жизни, из опыта искусства, а была сконструирована чисто логическим путем. Ее авторы забыли, что социалистическое искусство—не иконопись, отвлеченностей не терпит, что оно отражает революционное развитие действительности, частью которого является развитие характеров.

Применяя то или иное понятие, всегда очень важно отдавать себе отчет: помогает ли оно пониманию искусства и чем помогает? Углубляет ли понятие «идеальный герой» наше понимание задач советского искусства? Помоему, оно лишь запутывает ясные вещи. Есть хорошее понятие—реальный герой. Когда это определение заменяется словом «идеальный», за ним неизбежно возникают далеко идущие ассоциации: идеальный—значит, законченный, совершенный, ему уже больше некуда двигаться, остается только молиться на него. Можно представить себе, как чертыхался бы Павка Корчагин, если бы его назвали идеальным героем. А шолоховский Давыдов!.. Или попробуйте приложить это понятие к Сереже Тюленину, Любе Шевцовой... Зато оно хорошо подходит к отвлеченным героям, лишенным живой плоти и крови, показанным в иконописной статичности.

Ко всем этим вопросам можно было бы и не возвращаться, если бы в газетных и журнальных дискуссиях, посвященных образу современника, не возникали время от времени отзвуки давних споров, показывающие, какой живучей бывает инерция вчерашней мысли.

Среди участников дискуссий такого рода находятся товарищи, которые по-прежнему предпочитают называть положительного героя идеальным.

В противовес им некоторые критики и художники говорят о необходимости изображать маленького человека, о внимании к «винтикам», которые далеки от идеальности, но делают свое полезное дело.

Мне кажется неправильным применение подобного термина к советскому человеку в наше время. Этот термин не соответствует нашему

советскому пониманию роли рядового человека в социалистическом обществе. Но дело даже не в термине. Можно ли вообще вести споры о герое советского искусства в плоскости нормативных противопоставлений одних человеческих типов другим? Настоящий художник не может быть поставлен перед выбором: показывать идеального героя или человека с червоточинкой, маленького человека или выдающегося деятеля. В художественном творчестве опасны такие исходные ограничения; реалистическое искусство кино призвано охватывать всю многогранность и многоцветность жизни—и лучших людей нашего советского общества, и людей с червоточинкой, и малых, и больших... Важно только, чтобы в каждом случае оставалась активной позиция художника, чтобы искусство действительно воплощало в себе «диалектику поэтического правосудия» и не выдавало дурное за хорошее, малое за большое. И очень важно, чтобы среди других задач киноискусства не затерялась задача, особенно дорогая для всякого советского художника,—показать такие крупные и яркие народные характеры, которые воплощают в себе лучшие идейные и моральные качества советского народа. Очень важно, чтобы эта задача всегда оставалась на первом плане.

Коммунистическая партия настойчиво направляет внимание советских художников на создание таких произведений, в которых положительный герой был бы ярким, зовущим примером для подражания. Партия поддерживает художников, которые делают создание образов положительных героев основой своего творческого труда. «Такие авторы,— говорил Н. С. Хрущев в своей речи на Третьем съезде писателей,—не все одобряют в своих положительных героях, они видят людей такими, какими они бывают в жизни— в борьбе и труде за утверждение нового. И это является закономерным и правильным. Надо воспитывать людей на хороших примерах, показом положительного в жизни прокладывать пути в будущее».

Известно, что обстоятельства в такой же мере творят людей, в какой люди творят обстоятельства. Современное советское киноискусство призвано показать процесс коммунистического строительства, в ходе которого меняется сам строитель—растет новый, коммунистический человек.

Мы живем в дни, освещенные ленинской мудростью XX и XXI съездов партии. Только великой мерой народной жизни, направляемой партией, мы можем измерять победы и неудачи кино в изображении современника. И при всем хорошем, что сделано работниками кино за последние годы, надо со всей прямотой сказать, что огромный подъем, с каким наш народ строит коммунизм, не получил еще достаточно глубокого отражения в киноискусстве. Фильмов создано много, а крупных народных характеров в этих фильмах—очень мало. Обстоятельства современной жизни показаны на экране полнее, нежели люди, их творящие.

Кто из героев наших новых фильмов мог бы создать спутников Земли и Солнца? Мы знаем, что спутники—творение коллективов. Но ведь в этих коллективах были люди щедрого таланта и сильных характеров, которые приняли решающее участие в создании спутников, озаривших середину нашего века могуществом мысли и творческой энергии советского человека. Кого из героев новых фильмов можно поставить в ряд с этими людьми? В ком воплотилась их сила, дерзость и целеустремленность?

При самом доброжелательном отношении к фильмам—одногодкам спутников приходится сделать неутешительный вывод: таких героев, стоящих по душевному росту вровень с творцами спутников, мало, если они вообще есть.

Конечно, дело не в том, чтобы на экране появлялись люди соответствующих профессий—выдающиеся ученые и инженеры, занятые межпланетными делами. Сергей Бондарчук блистательно показал в «Судьбе человека» (сценарий Ю. Лукина, Ф. Шахмагонова по рассказу М. Шолохова), что можно создать крупный народный характер, изображая на экране простого шофера, рядового солдата Отечественной войны. Речь идет не о профессиональном масштабе или служебном положении героев новых фильмов, а о человеческой их значительности, о воплощении в них душевных качеств, лучших черт характера и нравственного облика нового человека, творимого эпохой строительства коммунизма.

Когда смотришь один за другим новые фильмы, невольно приходишь к мысли о том, что у многих работников кино—шапочное знакомство со своими героями. Глубокое знание жизни нередко заменяется изучением некоторых ее участков—специально для данного фильма, проникновенное постижение характера современника заменяется поверхност-

ным знанием отдельных профессиональных групп советских людей.

Надо ли специально доказывать, что отсутствие или ослабление связей с народной жизнью творчески опустошает художника, обескровливает его искусство. Оставаясь вне опыта народной жизни, художник неизбежно становится ремесленником: с помощью вчерашних штампов пытается показать сегодняшнего человека. Лишенный живого ощущения современности, он судорожно ищет эстетические заменители. Иногда он находит их в нарочитом усложнении языка искусства—пробует покорить нас экзотикой формы, а чаще всего он с ученической старательностью подделывается под «общепринятое» и свою любовь к банальности выдает за любовь к простоте.

Эти пороки ремесленничества редко проявляются в чистом виде, но как дурная примесь к искусству они встречаются в новых фильмах довольно часто. Особенно легко прорастают они на почве, не взрыхленной смелой мыслью,—там, где художник работает над фильмом без ясного замысла, страшась творческого беспокойства и потому сбиваясь на безликое чистописание.

●

Почти в любом новом фильме, посвященном нашим дням, мы видим приметы современности: герои фильмов строят дома по проектам, характерным именно для 1958—1959 годов, они по-сегодняшнему одеты, в разговорах применяют слова и понятия, рожденные современностью. Однако во многих фильмах эти приметы остаются чисто внешними: герои фильмов одеты в костюмы новейшего покроя и фасона, но их характерам не хватает истинной современности; новое в жизни как бы проходит мимо них по касательной, не затрагивая глубин их духовного мира, не вызывая волнений, переживаний и раздумий.

На XXI съезде партии много говорилось о периоде 1953—1958 годов. Мы каждодневно видим, ощущаем значение всего сделанного партией в эти годы. Советские люди стали творчески активнее, они больше и лучше работают. Что же двигает ими? Что нового появилось в их характерах? Как изменяются мысли, чувства человека под влиянием перемен в жизни? Как жизненные перемены резонируют в его душе? О всех этих больших вопросах современной жизни почти никто из героев фильмов не размышляет, не разговаривает.

На экране в основном прекратилось многословие, когда действующие лица старательно «разъясняли» себя, выдавая авторские намерения за свои собственные. Но во многих нынешних фильмах их шаблонно немногословные герои вообще не говорят ни о чем, выходящем за пределы, строго ограниченные сюжетной коллизией. И, по сути дела, ни о чем большом и сложном не думают. Они настолько крепко привязаны к сюжету и теме фильма, настолько скованы заданной идеей, что в фильме не возникает ни свободно движущегося потока жизни, ни свободно движущегося потока мыслей с их живой многослойностью.

Герой фильма «Цель его жизни» (сценарий А. Меркулова, В. Иванова, режиссер А. Рыбаков) летчик Костров (актер В. Сафонов) проходит через очень сложные сюжетные коллизии. Ради того чтобы стать летчиком-испытателем реактивных самолетов, он идет на разлуку с любимой, едет в далекие края, водит пассажирские самолеты, набирая «километраж», воюет с затесавшимся в авиацию бюрократом Селивановым... Но на протяжении всего фильма он остается удивительно одинаковым. Движение образа показано как преодоление поставленных сюжетом фильма препятствий на пути к цели.

А что же с ним происходит внутренне? Какие барьеры берет он в развитии своего характера? И вообще—почему он с таким упрямством борется за место летчика-испытателя? Что движет им и в чем его отличие, скажем, от Экзюпери и его героев, среди которых тоже есть люди и мужественные и упорные? Живая диалектика характера советского человека подменена здесь показом его поступков без углубления в их мотивы.

Этот же недостаток снизил значение хорошо задуманного фильма «Улица молодости» (сценарий Ф. Миронера, М. Хуциева, режиссер Ф. Миронер). Его герои лишены внутреннего своеобразия людей второй половины 50-х годов. И дело не только в том, что многие из них безлики. Даже герои, наделенные индивидуальными признаками, показаны в отрыве от исторического момента. Они очень шаблонны в реакциях на слова и поступки своих товарищей. По производственным вопросам спорят точно так же, как спорили их предшественники по экрану десять лет назад. Время как бы бессильно над ними,—настолько они плоски и обтекаемы.

Даже такому, на мой взгляд, интересному, талантливому фильму, как «Два Федора» (сце-

нарий В. Савченко, режиссер М. Хуциев), не хватает исторической конкретности в изображении «жизни человеческого духа» современника.

Бросается в глаза, что уже в первых кадрах фильма Федор большой (актер В. Шукшин) поставлен в положение особенное, даже исключительное. Среди ликующих воинов, в ком даже трагизм потерь не мог убить радости победителей, возвращающихся на родину, Федор стоит как-то особняком, в известном «эмоциональном отдалении» от друзей и товарищей—его неизбывная грусть и задумчивость отчетливо контрастируют с их настроениями. В дальнейшем развитии этот мотив «отдаления» еще больше заостряется. Простая житейская задача—восстановить порушенный войной дом—поднята Федором и авторами фильма на котурны некоей миссии. Ведь недаром Федор большой и Федор маленький (Коля Чурсин) решают ночевать в развалинах дома, отвергнув непритязательные приглашения соседей,—тут есть своя символика (хотя и довольно плоская, заметим в скобках).

Очевидно, все это понадобилось автору фильма для того, чтобы сосредоточиться на «внутренней истории» становления дома, семьи, послевоенного возрождения человека. Но от такого ограничения эта внутренняя история многое теряет в своей социальной и психологической емкости, ибо развивается она опять-таки в отрыве от исторического момента. И, когда герои фильма строят дом, временами возникает вопрос: а какой дом они строят—тот, про который говорят «мой дом—моя крепость», или дом простых советских людей, тысячью нитей связанных со всей громадой народа?..

Авторы фильма «Два Федора» не нашли такого сюжетного его решения, которое позволило бы глубоко раскрыть характеры героев в их живой многогранности. История с Наташей (актриса Т. Семина), с трагикомической ревностью Федора маленького к Наташе при всей своей выразительности оказалась слишком «всечеловечной», чтобы стать проявителем характеров именно в их наиболее современных особенностях, в их саморазвитии под влиянием реальной жизни.

Было бы несправедливо судить главного героя фильма по нормам каких-нибудь других героев, в ком время отзывается более отчетливо, духовные богатства проявляются более ярко. Но и этот Федор—такой, каким он задуман М. Хуциевым,—должен был бы воплотить хотя бы малую частицу общих процессов, происходивших в народе в послевоенные годы. Между тем его характер так узко «кадрирован», что тема нравственного развития, роста культуры чувств оказалась, по сути дела, вне драматургии фильма, вне режиссерского и актерского решения образа.

В обрисовке современника большое значение имеет проблема кинематографического воссоздания мотивов его действий. Во многих фильмах прошлых лет эта проблема подменялась схемой: о материальной заинтересованности в результатах труда, грубо говоря, о заработке, рассуждали обычно отрицательные герои, а положительные—только об энтузиазме, об идеале... При таком упрощении проблемы оставались за пределами художественного изображения многие стороны и грани реального процесса формирования нового человека.

«Распределение по труду, — говорил Н. С. Хрущев в своем докладе на XXI съезде КПСС,—обеспечивает материальную заинтересованность людей в результатах производства, стимулирует рост производительности труда, повышение квалификации работников, усовершенствование техники производства. Оно играет также большую воспитательную роль, приучает людей к социалистической дисциплине, делает труд всеобщим и обязательным. В социалистическом обществе все выше поднимается трудовой энтузиазм людей, все большее значение приобретают моральные стимулы к труду».

Процесс становления коммунистического человека предполагает диалектически подвижное сочетание в людях материальной заинтересованности в результатах труда и социалистического энтузиазма. И этот процесс реалистическое искусство должно воплотить во всей его сложности и многоступенчатости.

Необычайно увлекательна для советского художника задача—показать человека нового типа, который уже сегодня воплощает в себе черты коммунистического отношения к труду. Такие люди у нас есть, их немало. Но советское киноискусство не может оставлять вне своего внимания и тех, кто находится еще где-то на середине пути к коммунистической сознательности или только начинает этот путь.

Величав подвиг энтузиаста социалистического труда, который работает самоотверженно и самозабвенно во имя высоких идеалов. Но может быть по-своему величественным

и первый бескорыстный поступок человека, который до этого высчитывал с черствостью Шейлока—не переработать бы лишних полчаса против другого, не получить бы меньше платы, чем другой. Такой поступок тоже может быть примером для других.

Художественное воплощение процессов роста моральных стимулов к труду неразрывно связано с проблемой романтики.

Романтика—понятие, давно уже ставшее привычным и в нашем общественном быту и в искусстве. Но в ходе развития советского общества это понятие, его содержание и формы проявления не остаются неизменными.

Строители Магнитки и Сталинградского тракторного ехали на стройки часто из полуголодных деревень, неграмотные, опыта строительства не имеющие, ехали в лаптях и рваных домотканых зипунах, ехали с надеждой—подзаработать деньжонок, вернуться в деревню, поднять хозяйство или же, оставшись в городе, приобрести квалификацию, хорошо зарабатывать... Работа на стройке становилась для них школой социалистической сознательности. Рядом с ними трудились и такие, которые уже ехали сюда с мыслью и верой энтузиастов: будет социализм, всем будет лучше жить, да и люди будут лучше... А пока и тем и другим приходилось подтягивать ремни, много работать, часто вручную.

Теперь на стройки и целину едут люди иного типа. Хотя они в чем-то и похожи на энтузиастов первой пятилетки, в них есть много нового, связанного с особенностями исторического момента. Взять хотя бы такой простой житейский вопрос: нынешние строители уезжают на стройки не из полуголодных деревень, а—очень часто—из благоустроенных городских квартир или из колхозов с материальным достатком, с клубом, библиотекой, кино, радио. Едут они в целинные степи или на строительные площадки, где пока еще нет ни благоустроенных жилищ, ни клубов, ни кинотеатров. Ясно, что нынешнему романтику обычно бывает труднее уехать из дому, но зато легче работать, даже если он осваивает новое дело,—он уже многому в жизни научен, многое знает.

В его жизни романтика не исчерпывается самоотверженным преодолением трудностей, связанных с жилищем, питанием, освоением нового дела и т. д. Для нынешнего романтика усложнилось само понятие романтики.

Люди моего поколения, вступившие в комсомол в первый или второй год первой пятилетки, с огромным волнением переживали пуск Днепрогэса. Это была поражающая воображение новь в жизни. Ныне—положение иное. Пуск Куйбышевской ГЭС, более мощной, чем Днепровская, не взволновал многих нынешних комсомольцев так, как волновали нас первые новостройки пятилеток. И не потому не взволновал, что эти юноши «плохие» и «малосознательные» (старческое брюзжание на сей счет нисколько не приблизит нас к истине). Причина в другом: социалистическая новь стала для них привычной—это норма жизни, это будничная повседневность для молодежи, живущей в эпоху спутников.

Но что же тогда волнует сегодняшнего романтика? Помимо общей веры в идеалы и цели народа—первооткрывателя социализма, веры, которая, как великая эстафета, передается от поколения к поколению советских людей, в его раздумьях большое место занимает мысль о своей роли, о своем собственном месте в общенародной борьбе за коммунизм. Для него дорогим и святым остается понятие «мы», но теперь, когда расцвет личности при социализме приобретает все более зрелые формы, когда так выросла творческая инициатива и самостоятельность советских людей, наш молодой человек очень активно заявляет: и я хочу свое сделать, и я хочу внести свою долю в строительство нового мира.

А возьмем такой вопрос, как взаимоотношения отцов и детей. В его решении тоже появилось много нового. В свое время многим из нас приходилось вести настоящий бой с родителями за то, чтобы не носить нательный крест, чтобы вступить в пионерский отряд или в комсомол. В те времена юноши и девушки очень часто выступали в семьях бунтарями: по праву и преимуществу молодости, свободной от густых напластований старины, они были более восприимчивыми к новому и несли это новое в семьи, нередко сталкиваясь с упрямым сопротивлением старших (надо ли оговариваться, что речь идет о семьях—а таких было много, особенно в деревне,—в которых отцы и матери еще не прошли школы революционной борьбы и строительства социализма).

С тех пор выросли новые поколения: сыновья и дочери, когда-то надевшие пионерские галстуки вопреки воле родителей, сами стали отцами и матерями. Проблема преемственности революционных традиций в очень многих семьях стала ныне, если можно так

выразиться, «семейной»—в смысле прямой передачи детям революционного опыта родителей.

Таковы лишь некоторые грани большой и сложной проблемы современной романтики. О них и о многом другом, образующем это понятие, нельзя не думать, создавая образ современника.

●

Недостатки в художественном воплощении характера современника не должны помешать нам видеть то хорошее, что сделано мастерами кино в этом направлении. Изучение и собирание опыта необычайно важно и для теоретического решения проблем положительного образа. А опыт накоплен немалый. Он получает свое развитие и в фильмах, вышедших на экраны в последнее время.

Духом истинной современности проникнута величественная «Поэма о море». В этом фильме большой художник А. Довженко ведет большой разговор «о времени и о себе», о великих делах народа и о современном народном характере. У героев фильма много вопросов, они о многом думают, говорят—о войне и о борьбе за мир, о жизни и смерти, о любви и воспитании детей, о коммунистическом идеале и современной архитектуре... Фильм предметно воплощает в себе страстное познание времени, развитие личности и духовное богатство советского человека.

«Поэма о море» интересна не только жизненными проблемами, над которыми бьются ее герои, фильм необычайно интересен и для наших нынешних споров о поэтике современного искусства, о путях художественного развития.

Каким будет искусство завтрашнего дня? Иногда (особенно отчетливо это проявилось в театре) новаторство в искусстве у нас сводят к реабилитации эстетической «левизны» 20-х годов, к простому возобновлению хорошо забытого старого. Конечно же, это не более как обманчивая иллюзия новаторства. Дорогу в завтрашний день открывают не эпигонские повторы пройденного, а смелые творческие искания—в том числе и поиски новой правды, бытовой и психологической, и поиски новой условности, отвечающей духовному и эмоциональному строю современного человека.

«Поэма о море»—это своеобразная лаборатория творческих исканий. Далеко не все в фильме равноценно, многое просто не получилось. Но в нем непрерывно идет эстетическая разведка. И то лучшее, что найдено автором фильма А. Довженко, его постановщиком Ю. Солнцевой, актерами, оператором, найдено на очень важных для нашего искусства путях. Разумеется, пути эти не единственно возможные: стилевое направление, связанное с именем Довженко, останется одним из многих направлений в искусстве социалистического реализма.

Известно, что далеко не все зрители приняли фильм, некоторых смутила сложность его структуры. И все же, думается, это не та сложность, которая питается иллюзией: «меня поймут через сто лет». Поэтика фильма движется по тем же путям, по которым идут в завтрашний день мысль и чувство современника.

Отчетливым тяготением к монументальности отмечен и фильм «Добровольцы» (сценарий Е. Долматовского и Ю. Егорова, режиссер Ю. Егоров). Авторы фильма уверенно идут к большим обобщениям от конкретности факта, от пестрых картин быта и производственных эпизодов. Это взволнованный рассказ о комсомольцах тридцатых годов, особенно дорогой и понятный людям моего поколения. Фильм «Добровольцы», при всех его недостатках, часто серьезных, заслуживает поддержки тем, что в нем правдиво показано, как на фактах и опыте борьбы за социализм вырастает человек партии, воплощающей ум, честь и совесть нашей эпохи.

В иной художественной манере, нежели «Поэма о море» и «Добровольцы», решен фильм «Отчий дом» (сценарий Б. Метальникова, постановка Л. Кулиджанова). В основу сюжета картины положен особый случай. Но через него авторы фильма увидели и показали характерные явления жизни.

В критике уже отмечалось умение авторов фильма найти выразительную деталь, за которой можно увидеть глубинные процессы жизни. Вспомним, как выросшая в городе Таня замечает грубые сапоги молочницы и как, приехав в деревню, она смотрит на сапоги матери. И этот дважды повторенный взгляд, и контрасты городского и сельского быта, и отношение к ним Тани, и ее удивление перед «подвигом» ленинградца Сергея Ивановича (актер В. Зубков), поехавшего на работу в деревню,—все показывает, как велики еще различия между городом и селом: авторы фильма не упрощают действительно сложных жизненных проблем. Но фильм внутренним потоком, воплощенным в дейст-

вии, в реальных отношениях героев, несет мысль об устранимости и о постепенном устранении наиболее существенных из этих различий.

Таня переменилась в своем отношении к деревне не только под влиянием красот сельской природы, хотя они и показаны с истинной влюбленностью в русскую советскую деревню, но и под влиянием людей, их дел. Ее взволновала мысль о родных, отдавших жизнь за эту вот землю. Ее захватили перипетии очень непростой Нюркиной судьбы. Ее постепенно увлекает мечта о работе в школе, о работе во имя того, чтобы деревня, где она родилась, стала еще лучше. Сложность борьбы за Таню, за то, чтобы она сердцем приросла к отчему дому, великолепно раскрывается актрисой В. Кузнецовой, выступающей в роли Натальи Авдеевны.

Современность входит в фильм в неброских, но убеждающих своей естественностью приметах, и она многогранно влияет на Таню. К сожалению, молодой актрисе Л. Марченко не удалось с необходимой тонкостью показать, как это влияние отзывается на характере самой героини: актриса лишь демонстрирует состояния Тани.

В «Отчем доме» огорчает часто встречающийся и в других современных фильмах недостаток: любовь используется как костыль для хромающего сюжета. Об этом стоит сказать особо.

Не так давно журнал «Советский экран» провел очень странную дискуссию о том, в каких дозах можно показывать на экране любовь. Такие дискуссии по меньшей мере наивны: любовь—вечный предмет искусства, и никакими нормативами не ограничить ее влияние на творческое воображение художника, ее власть над зрителем и читателем. Беда многих современных фильмов не в том, что в них много места занимает любовь, а в том, что любовь часто изображается как нечто «подсобное», привлеченное для оживления сюжета. Она играет в фильме как бы служебную роль. И естественно, что, отводя ей такое скромное место, авторы фильмов мало заботятся о том, чтобы показать всю поэзию и силу любви, развитие и оттенки чувства, связанные с особенностями характера человека, с временем, в котором он живет...

В связи с проблемами воплощения современного характера мне хочется отметить два образа фильма «Наш корреспондент» (сценарий С. Антонова, режиссер А. Граник), фильма очень неровного—с интересными находками и ощутимыми провалами.

... Корреспондент областной газеты Алешина (актриса Н. Подгорная) встретилась на стройке с монтажником Николаем Уваровым, чтобы поговорить с ним и собрать материал, необходимый для очерка. Рассказ о себе Уваров начал очень неожиданно: с великолепно натренированной готовностью он излагает корреспонденту все истины и факты, которые нужны журналисту. У него в запасе полный набор заготовок для стандартного очерка о передовом рабочем. Злая ирония, окрашивающая его рассказ, идет не только от колючести характера (артист Р. Быков показывает положительного героя, который по внешности, по манере очень не похож на привычного героя). Ироничность Уварова в разговоре с корреспондентом в своеобразной форме воплощает в себе пафос современной борьбы против «показухи» и казенщины, борьбы, которая так активизировалась в последние годы.

И другой образ. Судя по всему, инженер Иван Иванович воспитан директорами типа Вальгана из «Битвы в пути» Г. Николаевой. Но, хотя и нынешний начальник стройки, на которой работает Иван Иванович, чем-то похож на Вальгана, обстановка на стройке неудержимо меняется, появляются новые люди, с очень высокими представлениями о личной ответственности каждого работника за общее дело. Под влиянием этих перемен Иван Иванович постепенно начинает переходить с позиций служащего при директоре на позиции равноправного творца коммунистической жизни, который не только исполняет приказы, но и сам вносит в работу инициативу, активное творческое начало.

Во всех этих случаях герои фильмов (а сюда можно было бы добавить и Матвея из «Дело было в Пенькове», и Кирилла Воронова из «Очередного рейса» и других героев) интересны не только индивидуальными чертами самобытных характеров, но и тем, что они—каждый по-своему—отражают своей судьбой, переменами в поведении, в сознании, в чувствах общие процессы, происходящие в народе: рост творческой активности советских людей, повышение взаимной требовательности, развитие чувства хозяев и строителей жизни...

●

В лучших фильмах последнего времени воплощен утверждающий пафос нашего искусства, о котором так глубоко говорится

в партийном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа». Воспевание всего светлого, коммунистического в нашей жизни—характернейшая черта искусства социалистического реализма.

Этот утверждающий пафос искусства не может уживаться с бесконфликтностью. Ослабление драматизма драматических коллизий и комизма комических, уход от конфликтов, захватывающих ширь и глубь народной жизни, снижение остроты сюжетных решений, сусально-идиллическое изображение обстоятельств неизбежно подрывают силу фильма и его положительных образов. В атмосфере, разреженной бесконфликтностью, выживают только худосочные характеры. Сильные, полнокровные—рождаются и раскрываются в напряжении борьбы и творчества.

В создании образа современника многое решается жизненной позицией автора. Партийная целеустремленность художника помогает ему не только правильно оценить своих героев, но и глубже понять их в хорошем и дурном. И, наоборот, когда позиция художника расплывчата, задачи, которые он перед собой ставит, нечетки, жизнью, критериями практики не выверены,—в его произведении неизбежно возникают «туманности» или прямые просчеты в обрисовке характеров.

Авторы фильма «Трое вышли из леса» (сценарий И. Ольшанского и Н. Рудневой, постановка К. Воинова) задались целью исследовать, как интересно и сложно может проявиться в человеке контраст между видимостью и сущностью.

Перед нами два друга по партизанскому отряду. Сергей Кошелев (актер В. Зубков)—человек прямой, честный, скромный, верный в дружбе. Хотя послевоенная жизнь у него не клеится, очевидна его незаурядность. Все эти качества в полной мере оценила Юлия (артистка Л. Смирнова), которая вместе с ним сражалась в партизанском отряде. В противоположность Сергею Кошелеву Павел Строганов (актер М. Погоржельский) лишен не только душевного обаяния, но и элементарной порядочности. Когда выяснилось, что их партизанский отряд был кем-то предан, Павел, чтобы отвести подозрение от себя, фактически поставил под подозрение друга. Дома он—мещанин, очень расчетливый и бессердечный.

Казалось бы, характеры более чем ясные. Однако авторское и наше к ним отношение запутывается таким парадоксом: Строганов—кандидат наук, крупный специалист, работающий в области новой техники, Кошелев—неудачник, каждый год меняющий работу.

Что ж, в жизни бывает и такое. Но в ней каждое, даже очень парадоксальное положение имеет свои основания. Таких оснований в фильме нет—перед нами ирония судьбы в ее, так сказать, чистом виде.

Но, может быть, все дело объясняется просто: Строганов талантлив при всех дурных свойствах характера, а Кошелев бездарен? Однако по фильму этого не видно. И потом—в реальной жизни талант и характер идут всегда рука об руку: общественная полезность человека зависит не только от потенциальной одаренности, но и от силы характера, приводящей в действие заложенные в человеке возможности. Увлеченные своим экспериментом, демонстрацией контрастов видимости и сущности, авторы фильма забыли о жизненной логике развития и проявления характеров. Они так и не показали, как же особенности Кошелева и Строганова проявляются за пределами следствия по делу о предательстве: почему первый ведет такую безалаберную жизнь, а второй достиг столь многого.

В авторском отношении к героям явственно ощутимы элементы объективизма, и они помешали докопаться до корня вещей, выверить практикой характеры героев. Отсюда—и расплывчатость образов и психологические неточности в передаче душевных состояний.

Целеустремленность авторской тенденции не должна иметь ничего общего с назойливым комментаторством и вмешательством в действия героев. В фильмах, страдающих такого рода недостатками, автор озабочен не изображением отношений действующих лиц, а «борьбой» с подозрительным зрителем. Не о самодвижении характеров думает он, а о том, как бы этот зритель не подумал чего дурного о положительных героях и хорошего об отрицательных. И он все время навязывает своим героям слова, которые по логике жизни им не нужны, но, по соображению автора, должны быть обязательно сообщены некоему наивному зрителю.

●

В лучших современных фильмах перед нами предстают очень разные люди, по-разному увиденные и показанные. К сожалению, таких своеобразных фильмов, раскрывающих щедрость самобытного таланта, не так уж много. Среди фильмов последнего времени пре-

обладают произведения одной жанровой окраски и стилевой направленности—бытовые и «полупсихологические» фильмы, построенные по одному образцу.

Справедливо осуждая парадность и отвлеченную монументальность в стиле «Падения Берлина», многие кинематографисты вообще отказались от попыток создать монументальные произведения и образы. Жалкое существование влачит лирическая комедия, нет сатирических комедий. Очень редко появляются острые психологические драмы. Если эти жанры и заявляют о себе на экране, то обычно в каком-то приглушенном звучании, без той щедрости в творчестве, какая только и рождает произведения, покоряющие своей самобытностью и возвышающиеся над средним уровнем. А обеднение жанровых красок кино, сведение социалистического реализма только к реализму на бытовой основе сужает возможности изображения характера современника, мешает удовлетворению разносторонних запросов зрителя.

В этой связи можно было бы привести одно место из «Субъективных записок» А. Фадеева:

«В поэзии я воспитан на Некрасове. Но если бы я всю жизнь читал только Некрасова, я чувствовал бы, что многие стороны моей души остаются неудовлетворенными. Я—по потребности души—наряду с Некрасовым читаю лермонтовского «Демона» и гётевского «Фауста» и байроновского «Чайльд-Гарольда». В конце концов, мне, в общем, наплевать, как это называлось в старину—или называется сейчас—«реализм» или «романтизм», важно, чтобы за этим стояла правда, и важно, чтобы все стороны и потребности моей души, все ее разнообразные поэтические струны были затронуты, проявили себя и нашли отзвук.

Это не только свойство моей души, это свойство всякой мало-мальски развитой человеческой личности. И уж если говорить о личности современного советского человека, то потребности души его шире и разностороннней, чем у какого-либо человека в истории».

И дальше Фадеев пишет о том, что социалистический реализм не сужает, а расширяет возможности поэзии, допуская разные художественные формы, лишь бы за ними стояла правда.

Эти мысли Фадеева можно полностью отнести и к искусству кино. Задача все более полного использования возможностей социалистического реализма, широкого развития разных жанров и стилей в кино остается очень актуальной.

Решение этой задачи требует бережного отношения к таланту, заботы о максимальном развертывании и творческом использовании каждого таланта. А между тем в нашем кино пока еще возможны такие случаи: сценарий знаменитого ныне фильма «Весна на Заречной улице» пролежал несколько месяцев на Киевской студии и так и не был там поставлен. О фактах такого рода нам всем надо думать очень серьезно и ответственно.

На студиях нередко критикуют людей и даже выносят взыскания за ошибки в творчестве. Но почему никогда не бывает взысканий за то, что вовремя не пустили в ход талантливое произведение или не поддержали то или иное талантливое режиссерское, актерское решение образа, а приглушили его яркость, своеобразие?

Успешная работа над образом современника немыслима без повышения требовательности к актеру. Сейчас, в период бурного роста производства фильмов, в кино привлечены сотни актеров разных поколений.

В этих условиях некоторые режиссеры считают для себя возможным упрощать решение актерской проблемы: они по старинке возлагают надежды либо на «фактуру», либо на новое имя, либо на популярность актера, прославившегося своими предыдущими работами. Готовя съемки и на самих съемках, они не ведут углубленной работы с актером, не заботятся о творческом самочувствии актера, об органичности его жизни в образе, о том, чтобы активнее использовать лучшие достижения театра, основанные на творческом применении системы Станиславского.

Чрезмерные надежды на «фактуру» или на имя приводят к тому, что на экранах нередко появляются фильмы, в которых даже центральные образы неинтересны по актерскому решению: это и Алешина в «Нашем корреспонденте», и Таня в «Отчем доме», и герои фильмов «Наши соседи», «Улица молодости» и других.

Борьба за дальнейшее повышение художественного уровня киноискусства на важнейшем направлении—в работе над характером нашего современника—требует высокой активности творческих исканий, неустанной заботы о том, чтобы каждый участник создания кинокартины действовал в полную меру своих душевных сил, ума и таланта.

Л. Фоменко

Третья, завершающая

Мудрость и художественное обаяние замечательного творения Алексея Николаевича Толстого—романа-эпопеи «Хождение по мукам»—не могли не привлечь внимания кинематографистов. Масштабность исторического повествования, пафос великой революции, подчиняющей своему неукротимому движению судьбы людей, и наряду с эпической широтой—глубокий психологизм, жизненная достоверность чувств, мыслей, поступков, свершений героев,—все это, естественно, покорило художников, взявшихся переложить образы и мысли романа-эпопеи А. Н. Толстого на язык смежного искусства.

Творческий коллектив киноработников во главе с режиссером Григорием Рошалем «перевел» на язык кинематографии великое произведение А. Н. Толстого. Работа над кинотрилогией завершена; не так давно зрители увидели третью, завершающую серию «Хождения по мукам»—кинофильм «Хмурое утро»*. Но судить обо всей киноэпопее по последнему фильму нельзя, как неправомерно рассматривать кинотрилогию по частям. Ведь и все три романа Алексея Толстого нужно изучать и рассматривать в их единстве, открывая в каждом из них то новое, то особенное, что способствовало воплощению всего монументального замысла писателя. Такая позиция дает возможность понять процесс движения истории и человеческих судеб в романе.

Если с таким критерием подойти к киноэпопее, то и здесь необходимо увидеть динамику судеб людей и историю страны и народа, проходящие через все три фильма. Если лейтмотив первой серии—предгрозье, ощущение кануна великих свершений; если вторая серия—это уже сама буря, размах революции, масштабность исторических событий, с радостями и потерями, с горем и любовью, со взлетами и страданиями,—то пафос третьей серии—в созидательном начале, в расцвете, в весеннем разливе того прекрасного, что принесла народу и каждому в отдельности человеку революция.

В фильме «Хмурое утро» есть символический кадр, который так и хочется охарактеризовать строчкой стихов Маяковского: «весна человечества, рожденная в трудах и в бою». Этому кадру предшествуют многие «весенние» сцены. Бойцы Качалинского полка в жалком, полуразрушенном сарае сыграли «Разбойников» Шиллера. Люди приобщились к высокому романтическому искусству, уловив в нем отзвук своих чувств. В игре артистов и в восприятии зрителей сказалась та мера страстности, та полнота отдачи себя великому делу, которые Толстой рассматривает как черту русского национального характера. «Русский человек падок до всего праздничного: гулять—так вволю, чтобы шапку потерять; биться—так уж не оглядываясь, бешено». Эти слова писателя, все свое творчество посвятившего воспеванию русского национального характера, в полной мере относятся и к сцене представления «Разбойников». Взволнованные, парами расходились после спектакля Телегин и Даша, Гора и Агриппина, Латугин и Анисья... Предрассветный час, встает солнце, на реке—ледоход, дружно, бурно расцветает весна. «Такой весны нигде и никогда не было,—звучат символические слова Толстого,—яростной, грозной, беременной...».

Да, это и есть весна человечества, рожденная в бою, это—революция.

* Сценарий Б. Чирскова, постановка Г. Рошаля, главный оператор Л. Косматов, художник И. Шпинель, композитор Д. Кабалевский, звукооператор Л. Трахтенберг. «Мосфильм», 1959.



«ХМУРОЕ УТРО»

Вот начало этой поэтической картины у Толстого: «Эй, журавли, кланяйтесь добрым людям, расскажите-ка там, постаивая на красной ноге на крыше, как летели вы над Советской Россией и видели, что льды на ней разломаны, вешние воды идут через край, такой весны нигде и никогда не было...».

Полная слитность игры артистов, музыки, красок приводит к тому, что эта часть фильма звучит, как симфония, чего, к сожалению, не скажешь о некоторых других эпизодах.

У меня нет стремления толкать авторов фильма на скрупулезное воспроизведение событий романа, на следование букве первоисточника. Но есть образы и идеи, без которых не может быть полноты ощущения истории и человеческих судеб. Весь этот торжественно-радостный аккорд с журавлями и яростной, грозной, чреватой изумительным будущим весной предшествует одному из самых трагических эпизодов—гибели 10-й армии и смерти комиссара Ивана Горы. У Толстого и сами эти трагические события облечены в форму революционной романтики. В фильме соответственная сцена лишена значительности. И, возможно, потому, что вообще образ Ивана Горы не выписан сценаристом, не осмыслен должным образом актером В. Авдюшко, ему не придано того значения, какое приобрел этот персонаж в «Хождении по мукам».

А ведь Иван Гора—это потомок Павла Власова. Как много лет назад под пулями и нагайками полицейских нес красное знамя и пел огненные слова революционного гимна герой Горького, так и комиссар Качалинского полка в пылу боя «взял у знаменосца полковое знамя—вишневого шелка с золотой звездой, пробитое пулями в прежних боях,—высоко поднял его и, окруженный коммунарами, побежал на тяжелых ногах к Манычу». Когда после боя товарищи нашли комиссара, «Иван Гора лежал ничком, большой и длинный,—как сразила его пуля в сердце, так и упал он, раскинув руки, будто обхватывая всю землю, не желая и мертвый отдать ее врагу». Иван Гора «умирает агитационно», недаром анархически настроенный «царь природы» краснофлотец Латугин признает влияние на него комиссара, который учил: «уж если мамка тебя родила, запищал ты на свете на этом,—другого дела для тебя нет: воюй правду... Я прошу командира полка и комиссара Бабушкина принять от меня заявление в партию... Говорю это по совести, над этим телом,

над знаменем». Так ли прозвучала эта патетическая сцена в фильме? Почему авторы его опустили слова Латугина о вступлении в партию? Потому ли, что нигде раньше не показан был Гора как комиссар, а оставался всего лишь проходным персонажем и клятва Латугина оказалась бы произнесенной в пустом пространстве? Или потому, что авторы фильма не придали этому эпизоду значения? Во всяком случае, все это несколько обеднило фильм.

Если мы считаем, что лейтмотив «Хмурого утра»—революционное созидание, утверждающее начало в революции, то, по-видимому, одной из решающих должна была бы стать сцена прощания Телегина с качалинцами. Но здесь все дано скороговоркой. Так и кажется, что еще не успели перевести дух бойцы, наспех построившиеся под красным знаменем, как уже Телегин подскочил к тачанке, чтобы навсегда покинуть полк.

А ведь речь Телегина перед полком—показатель удивительного роста сознания этого человека, ставшего «делателем будущего», выражаясь термином Горького. В уста Телегина Толстой вкладывает самые заветные думы о будущем. Ведь еще идет суровая война, еще не сдался враг, и нужно осветить перед этими утомленными, недоедавшими и недосыпавшими людьми великую перспективу грядущего. Телегин—Медведев ничего этого не собирается делать. Каким-то удивительно будничным тоном он бегло произнес замечательные слова, наскоро склонился над знаменем и поспешно удалился. Ни зрители, ни бойцы, ни даже сам Телегин не вкусили полностью значимость слов: «Ненастным хмурым утром вышли мы в бой за светлый день, а враги наши хотят темной, разбойничьей ночи... человек схватился со зверем,—должен победить человек... В проросшем семени вся мощь новой жизни, и она будет, ее не остановишь».

Не нагнетания патетики, но и не ординарности, не серости и поспешности кадра, как это случилось в «Хмуром утре», требуют эти слова от фильма. Здесь прочтение Толстого кинематографистами кажется мне вялым.

Именно поэтому так назойливы все аксессуары, вся бутафория, сопровождающие сцены в Гуляй-Поле, где расположился штаб Махно, и особенно у Красильникова. «А враги

«ХМУРОЕ УТРО»



наши хотят черной, разбойничьей ночи». Кто эти враги, с кем борются такие чудесные люди, какие проходят перед нами на экране? Из третьей серии они почти исчезли. Это только колоритно поданные махновцы и кулацкие банды. А враги, основные враги,—белогвардейцы, Мамонтов, Шкуро, Врангель, интервенты,—все они остались за пределами фильма. Люди стреляют, борются, испытывают муки, а в кого стреляют, с кем борются, кто шлет их на смертные муки—неизвестно.

Это—один из немаловажных просчетов фильма.

Если в фильме «Хмурое утро» есть подобные просчеты, почему же он смотрится с большим волнением, почему уходишь встревоженный, задумавшийся, хотя и прекрасно знаешь роман и картину-то смотришь не первый раз? Это чувство можно определить словами—радость искусства. Да, испытываешь радость, когда смотришь фильмы по роману Толстого.

Два года продолжались съемки кинотрилогии, два года артисты, руководимые режиссером Григорием Рошалем, «жили в образах» героев Толстого.

Авторы и участники фильма поняли, повидимому, что их успех—в достойном воплощении на экране центральных образов эпопеи. Кто видел эту кинотрилогию, тот вряд ли забудет мятущуюся, ищущую, глубоко непосредственную Дашу, хрупкую, «чуткую, как струнка», Катю, их спутников—Телегина и Рощина. Авторы фильма проникли в особенности мастерства Толстого, который органически сочетал детальный психологический анализ с широким охватом исторических событий. Нелегкая была задача встать вровень с большим писателем, воплощая образы его героев. Иным артистам это удалось. И здесь прежде всего нужно говорить о Р. Нифонтовой и Н. Гриценко.

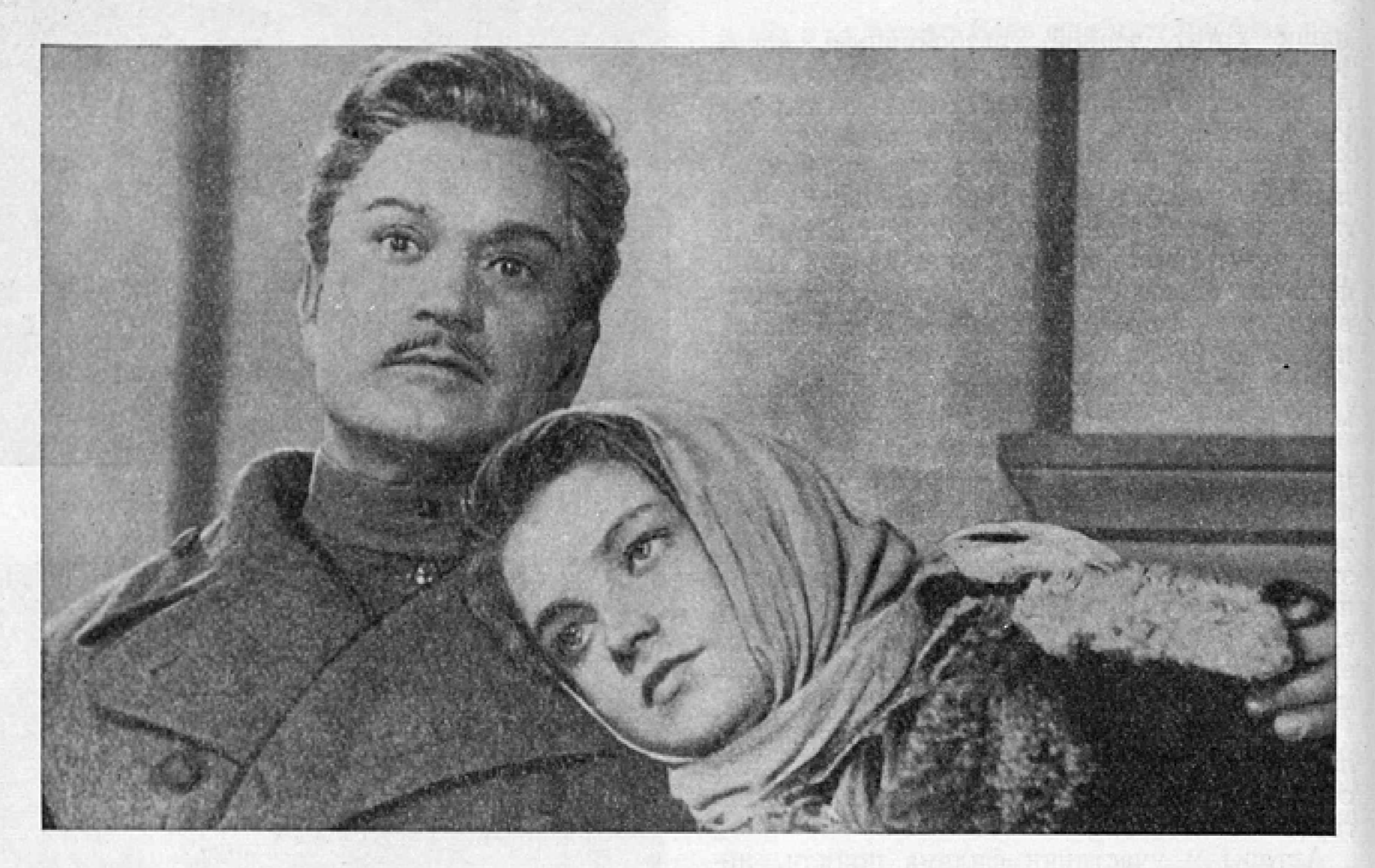
Ключом к образу Кати могли бы стать строки ее письма к Даше, написанные в самый тяжкий момент ее жизни. Помните, она «потеряла» Рощина, ей сообщили о гибели Вадима Петровича. Эта маленькая, хрупкая женщина, одинокая, порвавшая со старым миром, нащупывает ту единственную дорогу, которая одна только и может дать обновление и ей и многим другим людям ее круга: «Мы, женщины, ты, я,—пишет Катя из Ростова,—знаем свой маленький мирок... Но то, что происходит вокруг—вся Россия—какой это пылающий очаг! Должно же там родиться новое







«ХМУРОЕ УТРО»



«ХМУРОЕ УТРО»

счастье... Если бы люди не верили в это, разве бы стали так ненавидеть, уничтожать друг друга...». После всех скитаний, опасностей, мук, после всего, через что прошла Катя, она накопила огромную нравственную силу, несмотря на то, что подвергалась ранее тлетворному влиянию декадентско-буржуазного Петербурга.

Эта нравственная чистота проявилась и в чудесном, исполненном трогательной взволнованности эпизоде—Катя в кругу мерзнущих, полуголодных детей, подкладывая в «буржуйку» дрова, подбадривает своих раньше времени повзрослевших учеников и говорит им примерно те самые слова, которые мы прочли в ее письме к Даше. Естественно, непринужденно, от самого сердца идут эти слова у Нифонтовой—Кати. Вера ее—чистая, без примесей лукавства или приспособленчества ко времени. Благородный, полный надежды взгляд устремляет она в будущее, ради которого люди переносят все эти муки.

Мы не суеверны, но, право, благодаришь судьбу, которая как бы вознаградила за стойкость эту замечательную русскую женщину. Как счастлив зритель наизусть знающий, что к Кате еще придет счастье, и, однако, по-новому обрадованный при встрече ее с Рощиным!

Удивительно сдержанна и в то же время глубока в этой сцене игра артистов. Ни тени мелодрамы, ни малейшего нажима,—все в рамках самой жизни, достоверности и глубины красивых человеческих чувств.

Как и у Толстого, в фильме судьбы четырех путников не изолированы от времени, от эпохи. Переменчивы их пути-дороги; они отражают мятежное, неспокойное время. «Сейчас нет ничего важнее нашей революции»,—говорит один из героев фильма. В этих словах—пафос эпохи, критерий всех этических понятий—добра, совести, чести. Иному русскому интеллигенту сначала было трудно понять, куда идти, с кем правда. Судьба русской интеллигенции глубоко волновала Толстого; по-серьезному отнеслись к ней и авторы фильма. Эта важнейшая проблема раскрыта в фильме на судьбе Рощина, который в первой серии появился лишь в финале и особого следа в сердцах зрителей не оставил; во второй серии он правомерно стал центральным персонажем, раскрылся с большой внутренней



«ХМУРОЕ УТРО»

силой, и еще глубже проникли мы в его душу в «Хмуром утре». В фильме, как и в романе, перед нами проходит мучительный и радостный процесс «хождения» героя «по страданиям, надеждам, восторгам, падениям, унынью, взлетам», совсем так, как писал Толстой. Какая гамма чувств, как многоцветны оттенки переживаний в игре Н. Гриценко! В поисках потерянной Родины, которая ассоциируется у Рощина с любимой женщиной, он испытывает порой отчаяние, но не теряет человечности, веры. Тоска усиливается сознанием того, что во время решающих, смертельных боев он стоит в стороне от схватки.

Жизнь, история, революция привели честного, мыслящего русского человека к единственно правильному решению «подсоблять в этом деле». Опираясь на замечательные слова Ленина, мы можем и о Рощине сказать то, что Владимир Ильич говорил об интеллигенте, который в пору революции «видит, что ему нет выхода, что к старому обществу вернуться нельзя, а что он свое дело может делать только с коммунистами, которые стоят рядом, руководят массами, пользуются абсолютным доверием масс...».

Такие люди, пользующиеся «абсолютным доверием масс», оказались в нужную минуту рядом с Рощиным. То, что проиграли авторы фильма, не «дорисовав» Ивана Гору и его роль в совершившихся событиях, они выиграли в воплощении образа Чугая. Невозможно отделить разговор о Рощине от Чугая. В романе психологически тонко раскрыты раздумья Рощина, достигающие кульминации в беседе с Чугаем в вагоне по пути в Екатеринослав. Немногословно описание внешности комиссара: он силен, крепко сложен, грубоват, спокоен, сдержан. Скупо говорит Толстой и о чертах его характера, но артист Борис Андреев вдумчиво, творчески прочел «Хмурое утро» и поэтому сумел воплотить образ комиссара, который становится как бы совестью Рощина. Огромна внутренняя сила этого человека. Именно Чугай, напрямую сказавший Рощину, что он «враг», определивший свой разговор с ним как допрос, именно этот Человек с большой буквы оказывает решающее влияние на Вадима Петровича.

Чугай вводит Рощина в штаб большевиков. Бросаются в глаза молчаливые, настороженные, суровые лица. Как во всех других слу-



«ХМУРОЕ УТРО»

чаях, Рощин сопоставляет, сравнивает и очень скоро убеждается в идейном и моральном превосходстве красных перед белогвардейцами. Как завершающий аккорд этого восхождения сознания Рощина к большевистской правде, в фильме предстает перед нами его встреча с комсомолкой Марусей. Эта эпизодическая роль сыграна воспитанницей Института кинематографии Н. Кустинской со всей непосредственностью и обаянием молодости и таланта. Глядя на Марусю, на отряд, которому было поручено захватить мост, Вадим Петрович охвачен чувством гордости за новых товарищей.

Завершение трилогии—это и завершение мучительных поисков Рощина. Он находит не только любимую. Он обретает потерянную было для него Родину, ставшую ему еще дороже. Вот все четверо героев фильма сидят в ложе Большого театра, слушают великого Ленина, развертывающего перед ними грандиозный план будущего Советской родины. Движение сюжета кинотрилогии, как и эпопеи Толстого, таково, что все ее нити, судьба народа и судьбы отдельных людей стягиваются к последней сцене—апофеозу, в котором наиболее высок накал страстей; здесь—пафос утверждения созидательного начала в революции. К Большому театру стекаются все ручьи, сливающиеся в огромную, могучую реку революционного народного движения. В кульминационной сцене завершаются старые события и берут начало новые; все люди заканчивают здесь свой круг «хождения по мукам», и здесь же рождаются их новые, более высокие черты, свойственные уже социалистическому человеку.

«Мир будет перестраиваться нами для добра, и это на моей Родине, и это—Россия»,—говорит Рощин—Гриценко, яростно аплодируя словам Ленина, и слезы счастья выступают у него на глазах. А помните, как он разрыдался за столом у Телегиных в финале первой серии? Ему казалось тогда, что «родины у нас с вами больше нет, великая Россия пропала». Какой же путь нужно было пройти, чтобы со всей искренностью произнести такие разные слова!

Обидно, что в третьей серии несколько поблекли образы Телегина и Даши. Особенно Даши. Ее судьба закончена была уже по существу в «Восемнадцатом годе». Авторы фильма отвели Даше в «Хмуром утре» только роль женщины, тоскующей по ласке. От того

тонко-интеллектуального, что так украшало эту замечательную женщину, в третьей серии не осталось и следа. А ведь в толстовском «Хмуром утре» Даша—один из ведущих образов, в котором воплотилось великое, действенное значение революции.

●

Тема интеллигенции не была бы решена Толстым, если бы в эпопее не занимала большого, решающего места тема народа. По мере нарастания эпического начала, увеличения исторических масштабов повествования в кинотрилогию вводится большое количество людей—бойцов Красной Армии, крестьян-тружеников, мужчин и женщин, старых и молодых.

На одно из первых мест в фильме «Хмурое утро» выдвинулась Анисья. Актриса Л. Соколова сумела соединить в своей Анисье лирическую мягкость с суровой мстительностью. Весь ее облик, глубокое горе, затаившееся в глазах, вначале подчеркивают отрешенность от жизни женщины, пережившей гибель двоих детей и мужа, потерю родного крова, утрату всего того, чем она жила в прошлом.

И вот Анисья совсем другая перед нами. В голубом, открытом платье, с распущенными прелестными волосами, она неумело, но страстно произносит монолог Амалии из «Разбойников». Сколько таких, как Анисья, «революция наверх вытянула», сколько радости принесла она людям! Не будь революции, Анисья никогда бы не узнала, что в ней «разные голоса живут», что она талантлива.

Образом Анисьи авторы фильма доносят до зрителя подчеркнутое Толстым одно из удивительных свойств революции—усиливать все краски, выносить на поверхность то, что в людях было скрыто, что жило в потенции, обнажать страсти, умудрять людей опытом. И еще: органическую потребность людей связывать в единый узел свои интимные переживания с общей большой и величественной судьбой родины.

Но это один из немногих образов людей из народа, вполне удавшийся в кинотрилогии.

Когда мы смотрели «Восемнадцатый год», казалось: нужно еще только усилие, нужно развитие того, что было найдено в этом фильме, чтобы третья серия помогла всей кинотрилогии подняться до уровня народной эпопеи. Однако это последнее усилие в третьей серии кажется недостаточным. Подлинный эпический взлет ощущается только в заключительной картине. Ленин, роль которого исполняет артист Художественного театра П. Винников, говорит о будущем; к нему, к этому «завтра», устремлены все люди, сидящие в театре,—делегаты съезда и гости. Это о них говорит Ильич, это они своими муками, страданиями, кровью, своим беспримерным в истории героизмом подготовили великое будущее.

«НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО»

Опубликованный в прошлом году в журнале «Юность» рассказ В. Осипова «Неотправленное письмо» привлек внимание многих читателей. Заинтересовал он и режиссера М. Калатозова. В подвиге группы геологов, открывших в Якутии богатые месторождения алмазов, в характерах героев, в их отношениях режиссер увидел волнующий и благодарный материал для кинематографической повести. Его мнение разделил и оператор С. Урусевский.

Пока автор рассказа В. Осипов вместе с Г. Колтуновым и В. Розовым писали сценарий, М. Калатозов и С. Урусевский готовились к постановке: дважды побывали они в Сибири, знакомились с работой геологических партий, выбирали натуру.

Сейчас съемки фильма в разгаре. Закончив съемки нескольких эпизодов в павильонах «Мосфильма» и в Подмосковье, группа выехала в районы Саянского хребта. Для этой трудной и длительной экспедиции построены специальные автовагоны для жилья и работы, а также вагон-кухня и вагон-баня. Этот кинопоезд будет передвигаться по тайге с помощью двух мощных автомашин.

На главную женскую роль — геолога Татьяны — М. Калатозов пригласил актрису Татьяну Самойлову, хорошо известную зрителям по его картине «Летят журавли». Роль начальника геологической партии Сабинина исполняет актер И. Смоктуновский. Кинозрители запомнили И. Смоктуновского по образу Фарбера в картине «Солдаты», а ленинградские театральные зрители высоко оценили созданный этим актером образ князя Мышкина в спектакле «Идиот». В роли таежного проводника Сергея снимается актер Е. Урбанский (исполнитель роли Губанова в картине «Коммунист»). Впервые встретятся зрители на экране с Василием Ливановым (сыном народного артиста СССР Бориса Ливанова), играющим роль молодого геолога Ильи. Роль жены Сабинина исполняет артистка Г. Кожакина. Художник фильма Д. Виницкий. Музыку к картине пишет Н. Крюков.

Б. Ярустовский

Возможности кинооперы

Не надо признать, что авторы экранизации оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин»* поставили перед собой нелегкую творческую задачу. Опыт их предшественников не был увенчан лаврами. За исключением отдельных эпизодов киноварианта оперы «Борис Годунов» (в фильмах «Мусоргский» и «Борис Годунов»), создатели этого жанра не вписали ярких страниц в историю советского искусства.

Задача их осложнялась и тем, что «Евгений Онегин» — камерная, «интерьерная» опера. Поэтому у авторов этого фильма не было особо заманчивых перспектив выйти с помощью чародея-кино на просторы большой натуры. Этим умело воспользовались постановщики «Мусоргского», заставив «прозвучать» во всю творческую силу такую сцену, как «Кромы». Увидев ее на экране, мы окончательно убедились, как тесно было могучему созданию Мусоргского в ограниченном сценическом пространстве. Только ощутив широкие просторы, задышала она своим поистине богатырским дыханием.

Повторяем —«Онегин» не знает таких масштабов, в этом отношении возможности авторов были невелики. И тем не менее они смело пошли на экранизацию этой любимейшей, истинно народной оперы. Причем смелость постановщиков «Онегина» заключалась в том, что они не захотели перенести на экран театральный спектакль, а старались сочетать творческие особенности гениального создания Чайковского со специфической логикой киноискусства. Фильм-опера «Евгений Онегин» — произведение искусства к и н о со свойственными ему качествами: со смелыми и почти всегда оправданными выходами из интерьеров, с динамичным монтажом, крупными планами и другими особенностями киноискусства наших дней.

Авторам предстояла очень сложная задача произвести необходимые сокращения оперы. И они в общем приемлемо ее решили. В этом, видимо, большую помощь оказал им консультант фильма А. Н. Дмитриев — специалист высокой культуры и завидной музыкальной чуткости.

Конечно, обидно, что из оперы исчез проникновенный квартет, следующий за приездом Ленского и Онегина, прервавшим степенный ритм жизни ларинской усадьбы; жалко, что во многом нарушена замечательная логика развития «Письма Татьяны», не прозвучала здесь, в частности, важная «расшифровка» темы судьбы словами, внесенными композитором (едва ли не единственный пример добавлений его к Пушкину? —«Пусть будет то, что быть должно со мной»). Не услышали мы и затейливого наигрыша пастушьего рожка на фоне музыки рассвета; в некоторых ариях пришлось сломать музыкальную форму: арии Ольги, Гремина звучат лишь в своей первой, экспозиционной части.

Но все это было, видимо, неизбежным для фильма обычного метража. Хотя успех «Евгения Онегина» заставляет задуматься над тем, во всех ли случаях должно существовать это прокрустово ложе...

Можно, пожалуй, упрекнуть авторов в том, что они ввели в фильм хор гостей («Скажите, кто в толпе избранной...»), обычно выпускаемый даже при театральных постановках. Не лучше ли было при таком жестком метраже сохранить вместо него один из подлинных шедевров оперы, о которых говорилось выше?

---

* Авторы сценария: А. Ивановский, Р. Тихомиров, режиссер Р. Тихомиров, оператор Е. Шапиро, художник Н. Суворов, звукооператор Г. Эльберт. «Ленфильм», 1958.

Несколько невнимательно сделаны купюры в сцене перед дуэлью: если в музыкальной партитуре фильма авторы сохранили флейтовый мотив Гильо, то судьба зрительного образа секунданта Онегина оказалась менее счастливой — на экране он не появляется.

Все исполнители основных ролей фильма — «двойники». Роль Татьяны исполняют А. Шенгелая и Г. Вишневская, Онегина — В. Медведев и Е. Кибкало, Ольги — С. Немоляева и Л. Авдеева, Ленского — И. Озеров и А. Григорьев. Пойти на такой прием — совмещения актера и певца в одной роли — было довольно рискованно. Во всяком случае, он был связан с огромной и тонкой работой — постановщики искали художественное единство образа, не говоря уже о необходимости достичь полной синхронности артикуляции актера и голоса певца. Надо признать, что и эта возможность, предоставленная специфическими средствами кино, была использована полностью: за редкими исключениями было найдено единство художественных образов.

Можно спорить о соответствии артистических данных А. Шенгелая образу Татьяны, но кинематографическая выразительность игры артистки, особенно во второй половине фильма, очевидна. Поет партию Татьяны Г. Вишневская очень хорошо. Артист В. Медведев вполне соответствует образу «молодого бессердечного фата», правда, в последнем эпизоде — для нового поворота образа — исполнитель не нашел таких же убедительных красок.

Достоин высокой оценки исполнитель вокальной партии Онегина — Е. Кибкало.

Исполнители ролей и партий Ольги и Ленского более уязвимы. Хотя Ольга, по выражению самого композитора, девушка «в сущности бесцветная», все же образ ее мог бы быть более выразительным. Однообразен и мало одухотворен Ленский — И. Озеров. Артист И. Петров избавил постановщиков от тяжкого труда по совмещению зрительной и звуковой партий — образ Гремина сыгран и спет им прекрасно.

В целом представляется, что замысел авторов оказался правильным, цель их — создать подлинно молодые пушкинские образы, которые удовлетворяли бы и требованию Чайковского, совмещая функции певцов «хорошо промуштрованных и твердых» и актеров «просто и хорошо играющих»,— была достигнута. И это несомненно то главное, что рождает большую радость, когда смотришь фильм.

Использование исполнителей-двойников,



«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

видимо, довольно естественно привело авторов фильма к счастливой мысли создать эффект «мыслей вслух». В лирико-психологическом жанре оперы он особенно выразителен и уместен. Как углубился, например, смысл «внутренней» реплики Татьяны в саду «О боже, как обидно и как больно!», или выразительнейшего психологического диалога Ленского и Онегина: «Не разойтись ли нам?..» Какой замечательный эффект в том же дуэте в финале диалога внутренних голосов: «Нет! Нет! Нет!» Быть может, только при последнем отрицании следовало бы вернуться к реальному голосу. Совсем по-иному — как затаенный голос сердца — зазвучал и речитатив перед ариозо Онегина на греминском балу — «Ужель та самая Татьяна...».

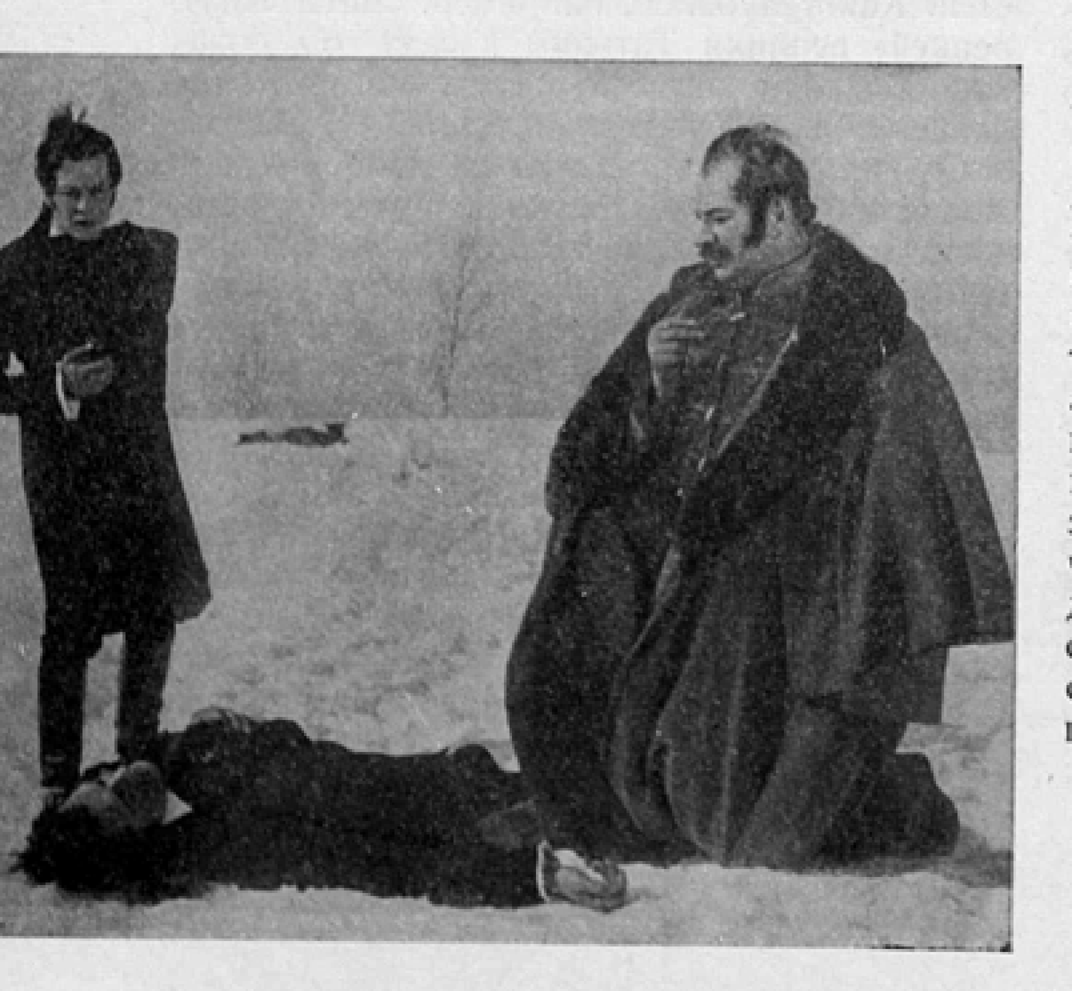
Подобные эпизоды воспринимаются так, словно с них сняли пелену, наложенную временем, и нам открылись подлинные, необычайно впечатляющие психологические краски. Этот интересный и новый прием еще раз убе-

дительно показывает, что при экранизации классической оперы смелые решения постановщика всегда оправдываются в тех случаях, когда он, чутко ощутив замысел автора оперы, направляет могучие средства кино на его воплощение и, более того,— на его развитие. Именно в этом случае создается и новое произведение киноискусства, но вместе с тем во многом обогащается представление и о старой опере. Хорошо известная, она поражает нас теперь неожиданно новыми сторонами, своим новым эстетическим содержанием. Так произошло в свое время с «Кромами» Мусоргского. То же эстетическое наслаждение получаем мы, когда смотрим некоторые психологические сцены фильма «Евгений Онегин».

К числу таких сцен относится и эпизод перед дуэлью. Как точно нашли авторы выразительные наплывы дружеских встреч Ленского и Онегина! Сквозь колоритные темные контуры фигур на белом снегу двойной экспозицией проступают образы их былых свиданий... Ведь именно так и бывает в жизни: когда смотришь в глаза смерти — в сознании вихрем проносится череда воспоминаний. И тем острее ощущается трагизм настоящего... Можно смело сказать, что благодаря этому зрительному ряду дуэт-канон Ленского и Онегина во многом обогатился и зазвучал совсем по-новому.

Следует назвать другие удачи фильма: динамика монтажа оживила картину именин Татьяны, целый калейдоскоп лиц провинциальной России мелькает перед нашими глазами.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»



Мы видим их не только в зале ларинского дома — мы заглядываем и наблюдаем за ними и в столовой и в гостиной... Вот бойкие усадебные сплетницы с собачками-куклами, вот молодцеватый Петушков, бравый ротный... Вся эта красочная и затейливая вереница лиц раньше, в оперных спектаклях, как-то тонула в общей «массовке». Теперь киноаппарат позволил выделить крупно то одну, то другую группу гостей, сочно показать эпизодических персонажей. Он дал возможность сосредоточить внимание зрителя на важных камерных моментах в пределах эпизода. Так, крупным планом выделился диалог Ленского и Ольги, обнажилась дуэль взглядов Онегина и Татьяны... И картина у Лариных зажила новой жизнью.

Запоминается стремительное появление Онегина в финале. Теперь он не похож на горделивого гостя ларинской усадьбы. Нетерпеливый, возбужденный, вбегает он, минуя длинную анфиладу комнат греминского дома. И, хотя этот прием не нов, впервые он возник как будто бы в «Маскараде» Сергея Герасимова — здесь он оказался удивительно к месту.

Наконец, нельзя не помянуть добрым словом замечательную работу оператора Е. Шапиро. Снятые им пейзажи органически сливаются с музыкой Чайковского — они полны настроения и — вечерние и утренние — они именно пушкинские, насыщенные большой любовью к родной русской природе.

Есть ли недостатки в фильме? Конечно, есть! Скажем о некоторых из них.

В иных эпизодах, как нам кажется, авторам картины изменила свойственная им чуткость к музыке. Например, трудно воспринимается ариозо бегущей Ольги (из первого акта). Этот прием не может быть оправдан даже живым темпераментом девушки. Противоестественность эпизода очевидна, ибо в нем нет совпадения характера движения и музыки: ведь еще современники композитора отмечали, что в арии Ольги преобладает минор и медленное движение, не столько воплощающие характер Ольги, сколько иллюстрирующие текст ее ариозо («Я не способна к грусти томной»). Кроме того, в некоторых моментах этого ариозо нестерпимо «режет» несоответствие динамики звука и движения актрисы. Показательно, что другой пример исполнения арии во время движения актера не вызывает такого протеста: анданте арии Онегина в саду вполне соответствует неторопливому шагу гуляющих...

Насколько хорош, органичен наплыв перед дуэлью, настолько спорен он в сцене письма Татьяны, когда авторы фильма переносят нас в комнату Онегина, со скукой и даже некоторой иронией читающего признание Татьяны. Дело даже не в том, что будущее здесь опережает настоящее: Евгений читает еще неотосланное письмо Татьяны. В конце концов, это можно было бы оправдать условностью. Нет, дело в более существенном: в преждевременном разрушении чудесного, поэтического, эмоционального мира Татьяны. Ведь здесь она целиком в своих мечтах, она еще верит в созданного ее воображением Онегина. Мелькнувшие было на момент сомнения она решительно отгоняет. Татьяна вся в надежде, вся в ожидании своего избранника. Этим именно и напоена вдохновенная музыка Чайковского и прежде всего центральная, «сквозная» тема обращения Татьяны к Онегину... Поэтому, когда в трепетный мир девичьих грез врываются онегинские кадры, они довольно грубо разрушают его, приходя в явное противоречие с музыкой Чайковского...

В принципе авторы фильма поступили правильно, сохранив для нас многие замечательные оркестровые вступления Чайковского. Хорошо также, что они попытались расшифровать их смысл пушкинскими стихами, многие из них ведь сами — музыка! В ряде эпизодов авторам удалось найти единство образности стихов и музыки, например, во вступлении к сцене письма Татьяны. Но в иных случаях, к сожалению, этого не произошло. Спокойная лирика стихов о русской зиме плохо сочетается с импульсивным характером вступления к четвертой картине, построенного на активном развитии темы обращения влюбленной Татьяны к Онегину.

К недостаткам фильма нужно отнести съемку ансамблей. Порой авторы постановки, увлекаясь крупными планами участников ансамбля, забывают, что сильная сторона этой оперной формы заключается в эффекте одновременного раскрытия различных эмоциональных реакций действующих лиц на одно событие. Этот одновременный контраст очень ярок, в частности в ансамбле в доме Лариных (после вызова на дуэль). Не показывая участников ансамбля на общем плане, то есть всех вместе, переживающих по-разному одно событие, режиссер фильма невольно обеднил многоплановую музыкальную драматургию этой сцены.



«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Артистка Шенгелая в большинстве эпизодов «мыслей вслух» очень выразительна. Но все же порой возникает противоречие между мимикой актрисы и содержанием произносимого ею текста. Так, например, реплика, знаменующая эмоциональный поворот в состоянии Татьяны (финал сцены письма): «Но так и быть! Судьбу мою отныне я тебе вручаю»,— никак не раскрывается, не подчеркивается в поведении, в мимике актрисы. Это досадно.

Может быть, следовало бы расширить с помощью наплывов психологический подтекст действия в последней картине (Татьяна: «Как будто девочкой...») или в момент появления музыкальных тем Татьяны в партии влюбленного Онегина (на словах «Увы, сомненья нет...»). Кстати, перенесение этой сцены из зала греминского особняка на набережную Невы довольно спорно (эпизод к тому же сделан малоинтересно). Недостаточно изобретательности и в экранизации последней картины, за исключением, быть может, самого финала — простого, но художественно достаточно убедительного и впечатляющего.

Таковы некоторые мысли по поводу фильма «Евгений Онегин»,—несмотря на все его недостатки, фильма творческого, во многом прокладывающего новые пути кинооперы в будущее, фильма, в котором тонкое ощущение музыки сочетается с настоящим профессиональным мастерством в области киноискусства. Нужно ли говорить о том, что, показанный в далеких уголках нашей большой советской земли, он сыграет действенную, благородную роль в эстетическом воспитании трудящихся?

О ПРИРОДЕ КИНОСЦЕНАРИЯ

Л. Жежеленко

Мечта Дидро

1. «МАМАМУШИ»

Нельзя сказать, что это случилось внезапно. Тревожные слухи начались давно. Что-то с ней было не в порядке. За верное передавали, что она — не она, проживает по чужому паспорту и уклоняется от работы. А некоторые весьма осведомленные очевидцы шли еще дальше: они утверждали, что ее вообще не существует.

Слухи стали еще более тревожными, когда в дело вмешалась Академия наук СССР. В ежегодном историко-теоретическом сборнике Института истории искусств «Вопросы киноискусства» за 1958 год (издательство Академии наук СССР) Л. Козлов в чрезвычайно, правда, осторожной форме и с некоторым даже соболезнованием сообщил, что она — не более, как промежуточная форма.

Тут уж пришлось призадуматься и самым горячим ее защитникам: а может быть, она и впрямь самозванка и, хоть и величает себя кинодраматургией, никакими литературными правами пользоваться не должна?

А дальше на смену слухам пришли события и стали развиваться с кинематографической быстротой. В Союзе писателей СССР ликвидировали комиссию по кинодраматургии, а молодой ученый Ан. Вартанов выступил со статьей «О природе киносценария».

Ан. Вартанов уже без всякой осторожности и не без пренебрежения ко всем инакомыслящим декларировал следующие положения:

а. Ни один сценарий не воплощается на экране в том виде, в каком он представлен сценаристом.

б. Слово в кино имеет иную природу, нежели в художественной литературе.

в. Существуют и могут существовать только три литературных жанра — эпос, лирика и драма. Сценарий не является и не может являться произведением литературы.

Понимая, однако, какой жестокий приговор выносит он сценаристам, изгоняя их труд из пределов литературы, Ан. Вартанов спешит их утешить, объявив сценарий «полноценным произведением, но не художественной литературы, а кинематографического искусства».

Ну, как тут не вспомнить сценку из Мольера, когда Ковьель сообщает о возведении Журдена в «мамамуши»!

«Ж у р д е н. Мамамуши?

К о в ь е л ь. Да. Мамамуши, по нашему, все равно, что паладин... Вы станете в ряд с наизнатнейшими вельможами...».

Велик был восторг Журдена. Не думаю, однако, чтобы возведение в «мамамуши» обрадовало наших сценаристов, сколько бы ни толковал Ан. Вартанов о том, что «сценарий как произведение искусства ни в коем случае не может быть дискриминирован по сравнению с жанрами собственно литературы».

Ко всему этому можно было бы отнестись юмористически и не поднимать вновь изрядно приевшегося спора о «полуфабрикате», о «большой сценарной литературе», о «сценарии и повести», о «сценарии и драме».

Но статья Ан. Вартанова, написанная интересно и остро, обладает внешней убедительностью. Ответить на нее необходимо. И это тем более необходимо, что возражающий ему С. Фрейлих в статье «За большую сценарную литературу» («Искусство кино», 1959, № 5) не столько опровергает систему доказательств Ан. Вартанова, сколько идет, так сказать, на параллельном курсе, говоря «да» там, где у Вартанова сказано «нет».

Начнем, пожалуй, с вопроса о «неправомерности» четвертого жанра литературы.

Статьи Л. Жежеленко и М. Блеймана публикуются в порядке обсуждения. См. статьи Ан. Вартанова «О природе киносценария» (№ 2) и С. Фрейлиха «За большую сценарную литературу» (№ 5).

2. БЕСЕДА О ПОБОЧНОМ СЫНЕ

Стремление к новому роду литературы, обладающему всеми художественно-выразительными возможностями драмы (в том числе и возможностью конкретно-чувственной метаморфозы на сцене) и свободному вместе с тем от стеснительных условностей сценической площадки, родилось одновременно с возникновением реалистического стиля в искусстве.

В театре «можно показать только одну сцену, между тем как в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и их одновременные показы, взаимно усиливая друг друга, производили бы на нас потрясающее впечатление...» — писал в 1757 году Дидро в «Беседах о «Побочном сыне». Он мечтал о новой, свободной драме, о театральных чудесах того времени, «когда появится гениальный человек, который сумеет сочетать пантомиму с живым словом, перемежать сцены разговорные с немыми и пользоваться сопоставлением обоих видов сцен...».

Дидро чувствует себя связанным, прикованным к неподвижной, всегда равно удаленной от зрителя сценической площадке, где действие развивается только в произносимом слове; где движение, взгляд, немое горе и немая радость только аккомпанируют словам; где из пестрого сплетения совершающихся за сценой событий драматург может выхватить и показать зрителям лишь немногие, а об остальных вынужден рассказывать, выпуская на сцену вестников или нагружая этой неблагодарной задачей действующих лиц; где торжествующий победу герой и готовящий ему в это время ловушку противник, обдумывающий план сражения полководец и предающий его в это время союзник, радующаяся своему семейному счастью жена и проигрывающий в это время все до копейки муж — любые одновременно возникающие контрасты человеческой судьбы — не могут быть показаны одновременно; где большой мир общественных событий, определяющих судьбу героев, только незримо бушует за отгороженным декорациями мирком.

Дидро стремится к свободной драме, которая зримо вытекала бы из сложной связи общественных явлений, к драме, во всем похожей на жизнь: и одновременным развитием противоречащих друг другу событий и чередованием высказанных и невысказанных, только в поступках проявляющихся чувств.

Он восстает против всевластия слова в драме: «Есть целые сцены, где гораздо естественнее, чтобы персонажи двигались, а не говорили... Предположим, что два человека не знают, должны ли они быть недовольны или удовлетворены друг другом, и ждут третьего, который им все разъяснит. Что же они будут говорить до его прихода? Ничего. Они будут ходить взад и вперед, выказывать нетерпение, но в полном молчании. Они не хотят произносить слова, в которых, быть может, придется раскаяться...» («О драматической поэзии»).

Дидро хочет увидеть театр, в котором немые сцены занимали бы такое же место, какое они занимают в жизни. «Поменьше слов и больше движения!» — восклицает он. Театр, который рисуется его воображению, должен быть «подобен полотну, на котором волшебной силой сменяются различные картины» («О драматической поэзии»).

В «Беседах о «Побочном сыне» он приводит даже фрагмент воображаемой пьесы, которая могла бы быть поставлена в театре будущего:

«Отец потерял сына, убитого на поединке. Ночь. Слуга, свидетель поединка, приносит отцу весть. Он входит в комнату несчастного отца, который спит. Он ходит по комнате. Шум шагов будит отца. Он спрашивает, кто здесь. «Это я, сударь», — отвечает слуга взволнованным голосом. — «Что случилось?» — «Ничего». — «Это неправда. Ты дрожишь. Ты отворачиваешься, ты боишься посмотреть мне прямо в глаза. Еще раз — что случилось? Говори. Я приказываю». — «Я сказал вам, сударь, что ничего не произошло», — снова отвечает слуга, заливаясь слезами. — «Ты меня обманываешь, произошло какое-нибудь великое несчастье! — восклицает отец, вскакивая с кровати. — Что-нибудь с женой?» — «Нет, сударь». — «С дочерью?» — «Нет, сударь». — «Значит, сын?..» Слуга молчит. Отец понимает, что значит это молчание. Он падает на пол. Он оглашает комнату скорбными стонами...

Тот же слуга бежит к матери. Она тоже спала. Она просыпается, услыша, как с силой отдернули полог. — «Что случилось?» — спрашивает она. — «Величайшее несчастье, сударыня. Настал час показать себя христианкой. У вас нет больше сына». — «О боже!» — восклицает несчастная мать. И, взяв распятие, висящее у ее изголовья, она прижимает его к груди обеими руками. Подносит к губам. Глаза ее наливаются слезами, и слезы эти орошают ее бога, пригвожденного к кресту...

Между тем в комнату отца приносят труп сына, и там происходит сцена отчаяния, в то время как у матери продолжается пантомима благочестия... Но вот наступает время объединения сцен. Мать, поддерживаемая слугой, направляется в комнату своего супруга...».

Разумеется, никакие позднейшие совершенствования сценической техники — ни поворотный круг, ни выхватывание прожектором отдельных частей погруженной во тьму сцены— не позволили бы осуществить задуманный Дидро параллельный монтаж сцен, сочетание пантомимы с живым словом и чередование общих, средних и крупных планов.

Для этого потребовалось «полотно, на котором волшебной силой сменяются различные картины». Для этого потребовался кинематограф и даже не просто кинематограф, а кинематограф звуковой.

И вот, наконец, мечта Дидро осуществилась: драматургу досталось «волшебное полотно».

Волшебно расширились, умножились художественные возможности драмы.

Но драма, перешагнувшая через отведенные ей литературой границы, драма, вобравшая в себя такие элементы повести, как свобода переброски действия в пространстве и времени, одновременность развития сюжетных линий и пластическая деталь, перестала быть драмой. Возникает новый литературный жанр со своими неисследованными еще законами композиции, выбора событийных моментов, лепки характеров. За этим новым жанром числится пока еще много наивных промахов и не слишком много подлинных удач. Он не овладел еще по-настоящему всеми возможностями «волшебного полотна». Он медленно и трудно прокладывает себе дорогу под недоверчивыми взглядами ревнителей литературной чистоты жанров. В литературной семье он все еще — побочный сын.

Припомним, кстати, что триста лет тому назад такое же полупризнанное существование влачила повесть. И высокомерный Буало, разбирая ошибки современных ему драматургов, восклицал: подобные грубые ошибки и подобная литературная небрежность еще, пожалуй, допустимы в какой-нибудь повести, но уж, во всяком случае, не в таком высоком литературном жанре, как драматическая поэзия!

С тех пор повесть успела повзрослеть и основательно позабыть, как робко входила она некогда в литературную семью.

3. ОСНОВАНИЕ, ДОКАЗЫВАЮЩЕЕ СЛИШКОМ МНОГО

Почему же Ан. Вартанов так суров к побочному сыну? Почему он не соглашается его легализовать?

Потому что сценарий, как утверждает Ан. Вартанов, «отнюдь не литературное произведение, но произведение искусства. Оно оперирует образами, присущими кинематографу». Всех, кто думает иначе, всех, кто пытается рассматривать сценарий как литературный жанр, Ан. Вартанов обвиняет в «терминологической путанице». У них «дело чаще всего не идет дальше поверхностных аналогий и скороспелых выводов. Причем аналогии и выводы эти отличаются удивительным однообразием».

Несмотря на очевидную опасность угодить в число верхоглядов, рассмотрим все же формулу Ан. Вартанова, свободную, надо полагать, от «терминологической путаницы». Остановимся сначала на ее первой половине: сценарий — «отнюдь не литературное произведение». Ан. Вартанов доказывает это следующим способом. «...На примере сценария,— пишет он,— хорошо видна принципиальная разница между разными формами словесной выразительности. Ведь для сторонников сценария как произведения литературы мнимая одинаковость природы выразительности кажется основным аргументом в пользу их правоты. Если же сравнить литературную и сценарную выразительность по сочетанию в них непосредственного и опосредствованного, то легко заметить, что кинематограф почти во всем противоположен литературе. Непосредственное в кино — зримость внешних форм, движение, цвет, живой человеческий голос и т. д.— все это выражается в литературе опосредствованным путем. И наоборот: то, что в литературе непосредственно (внутренние раздумья персонажей и автора, их комментарии и т. д.), почти целиком составляет в кино сферу опосредствования».

Да, моменты непосредственного и опосредствованного изображения в литературе и кинематографе действительно «почти во всем противоположны».

Но что же отсюда следует? Только то, что литература и кинематограф — различные роды искусства. Но кто же и когда с этим спорил? Это ясно для всех и ни в каких сложных эстетических изысканиях не нуждается. Можно ли, однако, исходя из очевидного различия между

литературой и кинематографом, прийти к выводу об очевидном различии между литературой и сценарием? Не в большей мере, чем исходя из различия между литературой и театром, прийти к выводу о том, что театральная драма «почти во всем противоположна литературе». Ведь и в спектакле «зримость внешних форм, движение, цвет, живой человеческий голос» выражены непосредственно, а все то, что является непосредственным в литературе —«раздумья персонажей и автора, их комментарии»,— почти целиком составляют в спектакле сферу опосредствования.

Исходя из аргументации Вартанова, нужно, стало быть, отчислить от литературы не только сценарий, но и драму.

Так Ан. Вартанов прибегает в своих доказательствах к «основанию, доказывающему слишком много».

Эта логическая ошибка заключается, как известно, в том, что ход доказательства приводит к чрезмерно широкому и поэтому бессмысленному выводу. Нужно, например, доказать, что человек не имеет права лишать себя жизни. Доказывающий говорит: человек имеет право распоряжаться только тем, что им создано или приобретено. Но он не имеет права посягать на то, что дано ему самой природой. Жизнь дана человеку природой. Следовательно, он не имеет права лишать себя жизни. Но из такого доказательства вытекает не только то, что человек не смеет лишать себя жизни, но и то, что он не должен бриться или стричь ногти, потому что они ведь тоже даны ему природой. Такой вывод абсурден, и, следовательно, доказывающий ничего не доказал.

По-моему, ничего не доказал и Вартанов, подменив в своих рассуждениях слово «сценарий» словом «кинематограф» и проанализировав различие между кинематографом и литературой. Различие же, противоположность между сценарием и литературой — главное, из-за чего предпринял Вартанов свой эстетический экскурс, продолжает оставаться недоказанным.

Но Ан. Вартанова это не смущает. Выиграв таким способом сражение стратегическое, он переходит к боям местного значения.

4. СХОДНОЕ ПО СМЫСЛУ

«Эпитеты,— пишет Вартанов,— не могут быть непосредственно переданы на экране. Эпитет — это результат сложившегося отношения, оценки. Когда прозаик пишет о человеке «замечательный», «удивительный» или даже «потрясающий», то он именно таков. Ведь автор имеет право сообщить свое собственное мнение о человеке, не подтверждая его доказательствами. Когда же эпитеты принадлежат сценаристу, то необходимо, чтобы они в какой-то мере были воплощены непосредственно...». «...Если,—продолжает Вартанов,— в последующем ходе событий сценарист подтверждает свой эпитет, то стоит ли вообще употреблять эпитет, нужен ли он в таком случае?»

Вслед за эпитетом Ан. Вартанов берет в сценариях под сомнение и сравнения и метафоры, с грустью отмечая, что все это «уже стало тем необходимым налетом литературности, которая есть даже в хороших, по-настоящему кинематографических сценариях» (впрочем, восклицает он с облегчением, подобные места режиссеры давно научились не принимать всерьез).

Вот тут уже побочному сыну придется глубоко призадуматься над своей печальной участью. Оказывается, он не только отчислен от литературы, но и не смеет (под страхом отлучения от кинематографа) пользоваться образной речью.

А почему, собственно? Эпитеты «поразительный», «удивительный», «потрясающий» как способ характеризовать героя — пусты и бессодержательны, будь то в сценарии или в повести. Но почему же сценарист наряду с автором повести не может сказать о своем герое —«вялый в движениях» или «маленький, тщедушный старичишка», или что у него «капризное, несчастное лицо»? И как быть с эпитетами, характеризующими временное настроение героя, его поведение в данную минуту? Как быть с эпитетами в описании обстановки, деталей события?

Почему должен сценарист бояться, как чумы, сравнений? Почему не может он наряду с автором повести написать: «Черный служебный пиджак, черный галстук и черный монокль, закрывавший его левый глаз, придавали ему сходство с содержателем похоронного бюро, а кабинет в подвальном этаже был похож на склеп, на могилу». Разве таким непростительным грехом оказались бы в сценарии следующие строчки: «старик, худощавый, беззубый и с таким выражением, будто собирался рассказать что-то очень смешное»?

Разумеется, далеко не все сравнения или метафоры могут послужить основанием или хотя бы толчком для создания зримого образа на экране. Многие из сравнений и метафор образуются пересечением столь различных

пластических рядов, что ни о каком воплощении на экране не может быть и речи.

Если в сценарии будет сказано о герое: «Он медленно удалялся, длинный, как день без завтрака»,— то режиссеру и оператору здесь делать нечего.

Если персонаж «выдавил из себя улыбку — она появилась будто не на том месте, где следовало, как зубная паста в лопнувшем тюбике», то никакой объектив в мире не сможет этого зафиксировать.

И все же эта литературная улыбка была бы далеко не так опасна для сценария, как безликая протокольная запись, из которой старательно изгнаны эпитеты, сравнения и метафоры.

Но для Вартанова литературность сценария и дурная «литературщина»— синонимы. И вместо справедливой войны против литературных фигур, не способных породить на экране пластический образ (это, действительно, распространенный в наших сценариях недостаток), он нападает на любую литературную образность, какими бы возможностями пластической реализации она ни обладала.

«В киносценарии,— пишет он,— одно слово может быть легко заменено другим, сходным по смыслу. Если при этом предмет или явление, обозначаемое словом, не изменится, то замена не будет иметь никакого значения».

Сценарист, таким образом, освобождается Ан. Вартановым от работы над словом. И освобождается не только в ремарках, но и в диалоге.

В кинодиалоге слово «носит как бы импровизационный характер,— пишет Вартанов,— оно как бы подслушано и снято кинематографом. Это объясняется присущим киноискусству фотографическим принципом, который придает всему показанному на экране естественность обыденной жизни. Поскольку в жизни мы не говорим заранее придуманными фразами, слова наши всегда бывают в какой-то мере небрежными, предложения — не безупречными с точки зрения литературного стиля. В них много недоговорок и междометий, мало законченных формулировок и отточенных остро. ...Язык неореалистических итальянских картин... предельно кинематографичен: в них важно не слово, а передаваемые им намерения и душевные движения. Таким образом, и в отношении кинематографического диалога можно говорить в какой-то степени, что слова его могут быть заменены другими: недаром при дубляже, когда в жертву совпадению артикуляции приносится дословная точность диалога, выразительность его, как правило, не теряется».

Трудно сказать, при чем здесь дубляж? При дубляже как раз происходят постоянные и упорные поиски единственно возможного слова, слова, отвечающего требованиям артикуляции и сохраняющего вместе с тем выразительность подлинника.

Наивна и ссылка на множество междометий, характерных для живой бытовой речи. По этому рецепту действовали некогда драматурги-бытописатели, увидевшие в «тае», «как бы не того», «можно и того» и «значит» Акима из «Власти тьмы» ключ к народной речи. Но, уснащая междометиями и недоговорками диалоги своих пьес, они ни на минуту не задумались над смысловой и художественной функцией бесчисленных «тае» у Акима. А между тем это косноязычие Акима было у Толстого великолепным речевым выражением характера Акима — простодушного, совестливого, постоянно погруженного в размышления, но неграмотного мужика, которому не хватает слов, чтобы высказать сложные понятия добра, долга, справедливости.

А вот речь Матрены, до предела практичной, изолгавшейся, всегда без размышлений готовой на любое зло, лишь бы ей это было выгодно, ее речь свободна у Толстого от каких бы то ни было междометий, бойка, округла и цветиста.

Отлично представляют себе подлинную роль междометий, недоговорок в диалоге и итальянские неореалисты, которых призывает Ан. Вартанов в свидетели. Они не боятся острой, литературно отточенной реплики, если она согласуется с характером персонажа:

«А н д р е а. И шляпу тоже надеть?

С а р а. Знаешь, о таких вещах не думаешь, а ведь все это имеет значение.

А н д р е а. Стоит мне надеть шляпу, как я становлюсь неврастеником» («Машинист»).

Страстная речь Лючии («Нет мира под оливами») льется свободно: «Должно быть, ты ни разу и не взглянул на меня в тот день... Иначе понял бы, что со мной происходит... Они не давали мне ни минуты покоя... Отец и мать мои... Они твердили, что я опозорю себя, если буду свидетельствовать в твою пользу... У меня было столько горя с тех пор, как на моем пути встал этот преступник».

А вот у Джельсомины, с ее сумеречным сознанием («Дорога»),— спотыкающаяся, полная недомолвок речь.

Междометия и недоговорки как простой знак бытовой подлинности — только мусор

в кинодиалогах. И, говоря откровенно, чего-чего, но таких знаков бытовой подлинности в наших кинодиалогах было предостаточно и до требований Вартанова.

Словно предвидя поход Вартанова против слова, А. П. Довженко писал когда-то: «Аппарат фиксирует реальный мир — землю, воду, небо, в фильме наличествуют животные, птицы и дети во всей своей непосредственности, и артисты, помнящие о необходимости быть верными правде природы, птиц и детей. Поэтому порой и серое, невыразительное слово кинодраматурга может проскочить незамеченным в этом потоке, как некая видимость правды».

А Вартанов именно в этой «видимости правды» ищет специфику кинодиалога.

Для того чтобы у побочного сына не оставалось уже никаких иллюзий относительно родственных связей с литературой, Ан. Вартанов восклицает: «Единственное, чего может достичь яркий литературный образ, содержащийся в сценарии,— это воздействовать эмоционально на режиссера, заразить его каким-то ви́дением мира».

Но как же следует поступать сценаристу, чтобы, не дай бог, не заразить режиссера своим ви́дением мира? Что же остается на долю сценариста? Работа над словом не нужна, свое ви́дение мира тоже не нужно. Как же можно это тусклое нечто, эту протокольную запись событий, неизвестно чьим ви́дением вызванную, величать «полноценным произведением», пусть даже не литературы, а киноискусства?

А может быть, в данном случае уместно заменить выражение «полноценное произведение киноискусства» словом «полуфабрикат»?

5. СОСУДЫ В СЛОВЕСНОЙ ФОРМЕ

Насмерть перепуганный побочный сын, переминаясь с ноги на ногу, стоит перед столом Вартанова.

«...В а р т а н о в (*сурово*). Ну, что тебе?

П о б о ч н ы й с ы н (*комкая в руках потерявшую фасон кепку*). Уж я ли не старался, чтобы все у меня было литературно...

В а р т а н о в (*горько усмехаясь*). В том-то и беда, что ты заигрывал с литературой. «Потому фактически ни один сценарий не воплощался на экране в том виде, в каком он представлен сценаристом».

П о б о ч н ы й с ы н. Да что это вы, да как же это... Хотите, я позову сейчас режиссеров? Вот Эрмлера хотя бы или Иванова... Они вам подтвердят, что и словечка не переделали ни в «Великом переломе» Чирскова, ни в «Солдатах» Некрасова...

В а р т а н о в. Ты слишком болтлив. Габрилович и Смирнова привили тебе этот недостаток. Ты должен «оперировать образами, присущими кинематографу».

П о б о ч н ы й с ы н (*вытирая кепкой вспотевший лоб*). Господи, да я бы с радостью! Но ведь пишется сценарий, сами знаете, на бумаге, а не на экране. И, значит, образ, хочешь не хочешь, будет сначала литературным...

В а р т а н о в. Создавать образы — дело режиссера. Твое дело — передавать не самые образы, а как бы их словесные сосуды.

П о б о ч н ы й с ы н. Что? Сосуды? Да мало ли чего можно налить в сосуд, а потом неприятностей не оберешься! (*Бросает кепку на пол.*) Нет уж! Режьте меня, жгите меня, а на такое дело я не пойду.

В а р т а н о в (*потеряв терпение*). Упрямишься?! Ты что же, не хочешь «отразить в художественных произведениях все богатство жизни народа, все многообразие характеров наших героев, рядовых советских людей»?

П о б о ч н ы й с ы н (*упавшим голосом*). Как не хотеть... Хочу.

В а р т а н о в (*торжествуя*). Вот и делай в сценариях «сосуды для кинематографических образов. В словесной (но не в литературной) форме».

П о б о ч н ы й с ы н (*тяжело вздохнув*). Ваша взяла! Что ж, попробую! (*Подбирает кепку и уходит делать сосуды*)...».

Свои размышления о природе сценария Ан. Вартанов вынужден был закончить «сосудами для кинематографических образов». В самом деле, если сценарий, с одной стороны, не литературное произведение и не должен стремиться к литературной завершенности, с другой же стороны,— как утверждает Вартанов,— он «не в силах передать во всей полноте экранные образы», а «может лишь создать многословные или, напротив, протокольные их записи», то что же он такое? И, чтобы разрешить эту квадратуру круга, Ан. Вартанов начинает играть словами: «полноценное произведение, но не литературы, а киноискусства», «сосуды в словесной (но не литературной) форме».

Сценарий, в котором нет ви́дения мира, нет образной завершенности, а есть только «сосуды для кинематографических образов», оказал бы дурную услугу кинематографу. И, независимо

от искреннего намерения Ан. Вартанова улучшить кинематограф, декларированная им программа, на мой взгляд, может привести только к стандартизации фильмов, к распаду в них характера.

6. О ПРИРОДЕ СЦЕНАРИЯ

В размышлениях Ан. Вартанова о природе киносценария есть одно верное, подкрепленное многочисленными и убедительными примерами соображение: «Зачастую иные кинодраматурги стремились больше всего не к созданию произведения для кино, а к демонстрации своих литературных способностей... В результате сценарии легко читаются как литературные произведения, но с трудом ставятся режиссерами».

Во многих произведениях наших кинодраматургов «ремарка действительно перестала отличаться от прозы... Но вместе с этим приобретением пришла к сценаристу и большая потеря — потеря кинематографичности».

В этом Вартанов абсолютно прав.

Ряду, если не большинству, наших сценариев, недостает конкретности описаний, зрелищности, выразительности немого действия. Сценарии пишутся без соблюдения требований экрана. Они страдают многословием в диалогах и непомерной растянутостью действия. Чуть не каждый сценарий намного превышает возможные для будущего фильма размеры. Он не укладывается в нормальный для фильма объем — 2500—2800 метров.

Ни один театр не принял бы к постановке семи- или восьмиактную пьесу, рассчитанную на 5—6 часов сценического исполнения. А в кинематографе вошло в обычай принимать к постановке сценарий, в полтора-два раза превышающий объем фильма.

И режиссер, садясь за рабочий сценарий, не столько трудится над партитурой будущего фильма, над вопросами трактовки, стиля, пластической конкретизации, сколько мучается над тем, как бы сократить сценарий, втиснуть его в жесткие рамки фильма. Один за другим отсекаются при этом побочные, не обязательные для развития интриги, но важные для идейно-художественного замысла эпизоды. Выбрасываются эпизодические, порой очень интересные персонажи. Сценарий сокращается, утрамбовывается, становится неузнаваемым. И виной этому — не злая воля режиссера, а пренебрежительное отношение кинодраматургов к вопросам объема фильма.

Но как бы ни были важны вопросы объема и пластической выразительности сценария, они не исчерпывают особенностей кинодраматургии.

Предназначенность сценария для «полотна, на котором волшебной силой сменяются различные картины», требует от сценария не только определенного объема и пластической конкретности, но и определенных способов развития сюжета и лепки характеров, отличающих его от повести и драмы.

Как бы широко ни использовался в кинокартинах «голос за кадром», он никогда не станет для зрителя тем постоянным и неумолчным голосом рассказчика, без которого, помимо которого читатель повести не может воспринять ни одной строчки.

Даже самый скромный, самый незаметный рассказчик неотступно ведет читателя за руку через гущу событий, обращает его внимание на все, чего тот не замечал в пестром мелькании жизни, открывает в давно, казалось бы, знакомом новое и неизвестное.

Именно поэтому в повести даже простейшие события приобретают вдруг необычайную силу выразительности, волнуют, потрясают читателя.

Ну что необыкновенного в истории маленького чиновника, жившего трудно и тяжело, с величайшими усилиями соорудившего себе новую шинель и неожиданно ограбленного?

Но, когда вас ведет за руку Гоголь, когда вы все время слышите его голос, то скорбный, то саркастический, малейшие бытовые события преображаются и обретают трагическую силу воздействия, трагический смысл.

Но вот та же история на экране. Картину ставил талантливый молодой режиссер. Он тщательно подобрал исполнителей. Он ни в чем не отошел от смысла повести. Все эпизоды картины решены изобретательно, с тонким и точным чувством стиля.

Только одно не перенесено и не может быть перенесено на экран — неумолчный голос рассказчика, голос Гоголя, с его неповторимыми интонациями. И картина волнует меньше, чем повесть. Это не упрек. Это только констатация того, что события повести, обособившись в картине от авторского голоса, сказали о жизни меньше, чем они говорят в повести.

События, которые были достаточными в повести, становятся недостаточными при переносе на экран.

В этом, мне думается, основное отличие между сюжетосложением в повести и сценарии.

В сценарии, как и в драме, события должны говорить сами за себя, побуждая героев раскрыться во всех особенностях их характеров.

Но это не значит, что сюжет сценария строится по законам театральной драмы.

Сделано было немало попыток (возьмем опять пример из Гоголя) инсценировать «Тараса Бульбу». Во всех этих инсценировках центральной сценой явился момент, когда Тарас убивает Андрия.

Да и как же иначе? Отец убивает изменника-сына. Что, казалось бы, может быть драматичнее? Но вот беда: у Гоголя в этой сцене Андрий молчит, а Тарас произносит всего несколько слов: «Что, сынку, помогли тебе твои ляхи?.. Я тебя породил, я тебя и убью».

И никакие старания сделать из этого сценический диалог не привели и не могли привести ни к чему. Тарас в силу своего характера не может здесь быть многословным. Никакие слова не могут исправить случившегося. Андрий изменил, и на него должна обрушиться кара. Нечего сказать и Андрию: он знает, что виноват, и не станет в силу своего характера умолять о пощаде. Никакой диалог здесь невозможен.

А в сценарии с его ничем не ограниченными возможностями изображать немое действие — это стало бы одним из основных эпизодов.

Сценарий, таким образом, резко отличается от драмы выбором событийных моментов. Ведь каждое событие состоит обычно из множества подготавливающих его моментов. И только те из них, где действие развивается в произносимом слове, могут послужить театральному драматургу. Сценарист свободен от этих ограничений. Он может выбрать из событийных моментов любой, соответствующий его художественному намерению, если только само событие в целом кажется ему драматически достаточным.

Только проследив различие сюжетосложения в сценарии, повести и драме, можно прийти к сколько-нибудь определенным выводам относительно природы киносценария.

Ан. Вартанов, к сожалению, этого не сделал.

И, как это ни странно, в далекой мечте Дидро о «волшебном полотне» больше конкретных соображений об особенностях сценария, чем в статье «О природе киносценария».

М. Блейман

Спор под псевдонимом

Для чего пишется сценарий? Для того, чтобы его поставили на экране. Следовательно, сценарий должен быть написан так, чтобы его можно было поставить.

В этом рассуждении нет ничего дискуссионного. Ему нельзя отказать ни в элементарной логике, ни в здравомыслии.

Но вот получилось так, что на Ан. Вартанова, осмелившегося опубликовать этот вовсе не ошеломляющий парадоксальностью тезис, обрушились почти все наши кинематографические теоретики.

Почему они оспаривают это, в сущности, безобидное утверждение?

Об этом и я хочу написать, хотя, вполне вероятно, мне придется выйти за пределы дискуссии о литературной и кинематографической природе сценария.

Тезис Ан. Вартанова имеет и теоретический и практический адреса.

О практике рассуждать нечего.

Мы действительно пишем небрежно и неточно. Наши сценарии зачастую маскируют дурной литературщиной отсутствие профессионального мастерства.

И напрасно некоторые оппоненты Вартанова, защищая «корпоративную честь», упрекают его в том, что он оперирует примерами из бесспорно плохих сценариев. Наоборот, Вартанова нужно бы упрекнуть в излишнем пиетете к нашей кинодраматургии. В сценариях даже лучших наших мастеров можно найти кинематографически невыразительные эпизоды, которые, кстати сказать, невыразительны и с литературной точки зрения.

Тут спорить не о чем. Нужно научиться писать лучше.

Но отойдем от этого практически бесспорного положения Вартанова.

Настоящий сценарий — явление кинематографии и не может быть явлением литературы. Таков как будто непосредственно вытекающий из практического тезиса теоретический тезис Вартанова.

И здесь, действительно, начинается спор.

●

Но ведь это логично — если сценарий предназначается для постановки, он подчинен кинематографическим, а не литературным законам. Остается только определить различие законов кино и законов литературы.

Вартанов иногда верно, а иногда неполно классифицирует эти различия. В сущности, статья его посвящена поискам специфичности кинематографического образа. Хотя он и оговаривает, что кинематография — синтетическое искусство, его интересует то, что в кино — от кино, а не от других искусств.

Это не новые поиски. Первые же теоретические попытки осознать опыт кинематографического искусства были посвящены поискам его специфики. Ее искали в современном живописном и архитектурном стиле (Деллюк в «Фотогении»), в пластическом изображении движений человеческой души (Балаш в «Видимом человеке» и в «Духе фильма»), в монтаже, понятом как новый способ мышления (Эйзенштейн и частично авторы «Поэтики кино»).

То, что речь шла о теории, основанной на практике сейчас уже несуществующего искусства немого кино, в данном случае не имеет значения*. Важно проследить, к чему привели поиски специфики.

И вот возникает неожиданная и парадоксальная картина.

«Кинематографическая специфика» Балаша оказывается всего лишь изложением основных принципов литературной поэтики экспрессионизма. Из теорий Деллюка возникает практика таких картин, как «Антракт» Клера или «Механический балет» Леже и Пикабиа, в сущности являющихся выражением живописного абстракционизма. Сложнее и парадоксальнее обстоит дело со спецификой «монтажного кинематографа» Эйзенштейна. «Монтажный кинематограф» сближается с речью, он приводит к своеобразной иероглифике, о чем говорит Эйзенштейн в статье о японском кино.

Я должен прямо сказать, что сознательно ограничиваю себя рассмотрением только формально-стилистических проблем. Конечно, в действительности дело обстояло значительно сложнее. Развитие кинематографии — это сложная борьба за новое содержание искусства, которое диктует развитие тех или иных стилей и форм. Так, в частности, борьба Эйзенштейна за «интеллектуальное кино» была не только формальным поиском, но прежде всего попыткой расширить возможности кинематографии, включить в ее обиход не только собственно-поэтические жанры, но и публицистику, прямую ораторскую речь. Эта попытка была продиктована потребностями времени, и поэтому опыт Эйзенштейна останется в памяти пусть как неудача, но неудача величественная, существенно важная для формирования киноискусства.

Все дело в том, что вопрос о специфике искусства можно рассматривать только исторически, в конкретных временных связях, в анализе конкретных явлений искусства и оплодотворяющих его идей. Только на путях истории можно понять и законы движения искусства и законы его построения.

Вартанов ищет специфичность кинематографического образа несколько догматично. Он рассматривает кинематографичность как постоянный и неизменный признак, и это приводит его к ошибке.

●

Я уже говорил, что Вартанов сознательно отказывается различать опыт немого и звукового кино. И напрасно.

Звуковое кино выдвинуло новую проблематику не только перед кинематографией в целом, но в первую очередь перед кинодраматургией. Звучащее слово заставило по-новому ставить вопросы кинематографической выразительности. Стало уже невозможным декларировать примат монтажа, примат немой выразительности человеческого тела, глаз, лица или, наконец, примат живописности.

Вартанов не хочет этого замечать. Он рассматривает слово в кино только с точки зрения его коммуникативной функции. Для него звучащее слово в фильме — только информация. Это и фактически и принципиально неверно. Информационную роль слово играло в немом кино, в форме надписей, причем тоже не всегда. Так, в «Конце Санкт-Петербурга»

* Кстати, о природе немой кинематографичности забывает и Вартанов, причем, как мне кажется, забывает сознательно, когда приводит отрывок из «Дома в сугробах» В. Леонидова—Ф. Эрмлера в качестве примера кинематографической образности. Курьезно отметить, что этот сценарий—экранизация рассказа Е. Замятина «Пещера».

Зархи — Пудовкина надпись «смоленские, рязанские, курские», преображаясь в «новгородских, тульских, орловских», затем в «воронежских, казанских, тверских», входила в монтажную систему фильма как необходимый и значительный ее компонент. Словесный рефрен оказался возможным и в немом кино. Слово обретало образное значение.

Что же тогда сказать о звучащем диалоге фильма, который всегда — элемент характеристики персонажей, всегда эмоционален? В звуковом кино экранный образ не идентичен зрительному образу, он гораздо шире, содержательнее.

Нужно подчеркнуть еще то, что появление звукового кино принесло в искусство странное, не имеющее прецедента явление. История искусства не знает случая, чтобы появление новой техники убило какой-нибудь его род или вид. Фототипия и литография не убили ни стальную, ни деревянную гравюру. Цветная литография не покончила с масляной живописью. Электроинструменты не заменили рояль, скрипку, виолончель и гобой. Новая техника в каждом искусстве нашла свое место и сосуществует со старой. И только в кино было не так. На наших глазах сложное, разработанное, достигшее степени утонченной выразительности искусство после короткого боя уступило свое место другому искусству. Ссылка на особую природу кино будет недействительна. Ведь цветное кино не повлияло на судьбу черно-белого, а широкий экран и другие технические новинки не принесли с собой ничего принципиально нового. И только звуковое кино покончило с кино немым и, надо думать, навсегда. Об этом стоит задуматься теоретикам.

Нужно сказать, что появление звукового кино вызвало безуспешную, но сильную оппозицию. Иногда его просто старались не замечать, как это сделал Чаплин, который поставил две картины без текста, сведя звук к музыкальному сопровождению, то есть использовал его как техническое удобство, а не как творческий компонент. По-другому поступили Эйзенштейн, Пудовкин и Александров, которые в «Заявке о звуковом кино» попытались ограничить использование звука в кино и в первую очередь предостерегали от вторжения в него звучащего слова. Это было хотя бы последовательно. Сложная система монтажа, иероглифическая выразительность делали, казалось, ненужным диалог и вообще звучащее слово. Звук трактовался как монтажный компонент. Он был призван подчеркнуть монтажную выразительность, и не больше.

О том, что вышло из этих попыток, говорить не стоит.

Слово пришло в кино как важнейший элемент экранного образа. На место проблемы кинематографической специфики встала проблема сближения кинематографии с театром и литературой, с искусствами, в природу которых входит звучащее слово.

Так в кинематографии возникла ориентация на привычные формы театрального зрелища. На экране появляются оперы, драмы, ревю, оперетты. Возникают новые жанры и умирают старые. Так, поучительна смерть жанра американской «комической» картины. Виртуозно разработанная Чаплином, Мак Сеннетом и другими мастерами, «комическая» не находит себе места в системе звукового кино. Терпят крах даже такие актеры, как Ллойд, Бэнкс, Конклин, Тюрпен, Лэндис. Только Чаплин, и то не без труда, находит в себе силы изменить жанр. На смену «комической» приходит традиционное и, надо сказать, театральное остроумие. Если в немом кино этот жанр был представлен только несколькими комедиями Любича (например, «Брачный круг»), то в звуковом он порождает своих драматургов, таких, как Рискин, и свою режиссуру — Капра, Любича, Костера и многих других.

Подобную, пусть и не столь явственную картину мы найдем и при рассмотрении других жанров кинематографии в период перехода от немого к звуковому кино. Возникает новая ориентация искусства и в первую очередь новая ориентация драматургии кино. Кстати, и сам термин «кинодраматургия» возник только в период звукового кино. Сближение кино с литературой потребовало даже изменения терминологии.

Конечно, сближение с литературой возникает в первую очередь в кинодраматургии. Кинематография не эмансипируется от литературы, а стремится к ней. Задержать это движение оказалось невозможным.

Попыткой задержать диффузию кино и литературы была теория эмоционального сценария Эйзенштейна, в сущности, развивавшая те же идеи, что и «Заявка о звуковом кино».

Не нужно переоценивать значение этой теории и уделять ей слишком много места в истории кинематографии. В частности, у Вартанова возникает некая аберрация, сказывающаяся в преувеличении роли эмоционального

сценария в практике и теории советской кинематографии. Он даже говорит о борьбе «эмоционалистов» и «технологистов», которой попросту не было. «Эмоционалистом» был один А. Ржешевский, а «технологистом» не был никто.

Единственное, что действительно было,— это статья Эйзенштейна. Суть ее сводится к тому, что сценарий рассматривается только как литературное произведение, образность которого тоже чисто литературна и не может быть другой. Кинематографическая ценность этого литературного произведения в том, что оно призвано эмоционально заразить режиссера, который, получив этот «эмоциональный заряд», находит пластические способы реализации своих впечатлений от чтения литературного произведения. Кинематограф здесь становится совсем оторванным от литературы явлением.

Принципиальным защитникам литературной природы кинодраматургии следует призадуматься над этим тезисом Эйзенштейна. Ведь литературную природу сценария прокламирует именно режиссер, да еще Режиссер с большой буквы, положивший начало режиссерской гегемонии в кино. Казалось бы, режиссура должна как раз отстаивать, по терминологии Вартанова, «технологичность» сценария, должна отказать ему в творческой природе. Эйзенштейн же настаивает на его эмоциональной, творческой, образной природе, только с одной оговоркой: сценарий не имеет никакого отношения к кино, он — литературное явление.

Нетрудно обнаружить, что в этом утверждении в скрытом виде содержится то же убеждение, которое породило идею зрительно-монтажной специфичности кинематографического образа. Для Эйзенштейна бесспорен примат зрительного образа, создание которого — прерогатива режиссуры. Но он уже не может отмахнуться от влияния литературы на кинематографию и поэтому отводит ей почтенную— но все-таки второстепенную роль — эмоционального возбудителя творческой фантазии режиссера.

С Эйзенштейном, по сути дела, соглашается и С. Герасимов, который, расширяя понятие кинематографичности, склонен считать кинематографичным всякое литературное произведение. Его понимание природы литературного и экранного образа расходится как будто с пониманием Эйзенштейна, но только для того, чтобы с ним сомкнуться: он настолько расширяет понятие кинематографичности, что остается только его признать. Разница терминологии тут особой роли не играет. Если всякое литературное произведение кинематографично, если его можно поставить в кино, не адаптируя, не приспосабливая его к целям экрана, то только потому, что ему отводится такая же роль, какую отводит ему Эйзенштейн. В конечном счете, и для Герасимова режиссер — единственный хозяин экрана. Всякое произведение кинематографично не потому, что его можно поставить так, как оно написано, а, наоборот, потому, что только режиссура способна сделать его кинематографичным, реализовать на экране.

Отказывая в специфичности работе кинодраматурга, Герасимов тем самым утверждает специфичность режиссерской работы. И для него писатель только создает литературный образ, а режиссер переводит его в зрительный, причем это не просто перевод, а создание качественно нового произведения искусства.

Характерно тут то, что режиссура, которая никак не может отказаться от позиций утверждения чисто зрелищной природы кинематографического образа, прибегает в своих теоретических рассуждениях к обходному движению — литературность сценария признана, но признана только для того, чтобы отстранить его от непосредственного вмешательства в создание кинематографического образа.

Но все это только в теории. А в практике кинематографии на определенном этапе начинает преобладать литературность. Литературной становится задача драматургии, литературность характеристик начинает преобладать и в фильмах.

Вопрос только в том, на какие жанры, на какие роды и виды литературы ориентировать киноискусство. Так возникают неразрешенные и неразрешимые споры об эпической и драматической природе кинематографии, спор романа и драмы. Участники этих дискуссий наивно считали, что они определяли основные законы кинодраматургии, тогда как они всего лишь отражали различные тенденции творческой практики. Интересно отметить, что они иногда пренебрегали своей же собственной практикой. Так, Е. Габрилович, может быть, самый драматургический из наших кинодраматургов, прокламирует эпический характер кинодраматургии.

Но дело не в этом. Важно отметить, что проблематика и практики и теоретических споров— проблематика литературная. Кинематография

использует театральный, драматургический способ характеристики, использует и опыт романа и опыт новеллы.

Это не значит, что в сложном процессе «олитературивания» кинематографии не возникают попытки сохранения «подлинной» кинематографичности. Некоторые жанры немого кино сохраняются почти в неприкосновенности (к примеру, жанр «детективного фильма» в стиле Хичкока). Но в целом на определенном этапе (я подчеркиваю историчность всякого явления в искусстве) литература завоевала кинематограф, причем почти без всяких изъятий. Не случайно тяготение кинематографии к формам романа, что сказывается не только в экранизации классики, но и в оригинальных произведениях (не только фильмы С. Герасимова по А. Фадееву и М. Шолохову, но и такие фильмы, как трилогия о Максиме). Не случайны и полные драматизма сценарии Е. Габриловича и поставленные по ним М. Роммом и Ю. Райзманом картины. Если проанализировать хотя бы «Убийство на улице Данте», то нельзя не увидеть, что это и по способу характеристики персонажей и по сюжетному развитию — театральная драма.

Я не буду умножать примеры ни из нашей, ни из западной кинематографии. В этом нет нужды. Остановлюсь только на одном недоразумении.

Иным теоретикам и практикам кажется апофеозом кинематографичности, возможной в условиях звукового кино, искусство итальянского неореализма. Вместе с тем именно это искусство насквозь литературно. Оно удивительно последовательно воспроизводит черты новеллистической поэтики. Так, в сценариях Дзаваттини, которого считают чуть ли не основоположником новой драматургии неореализма, явственны все черты новеллы — одноплановая композиция, анекдотичность основного события, замкнутость своеобразного микромира. И, когда мы (позже, чем увидели итальянские картины) познакомились с творчеством Моравия и Пратолини, стала ясна чисто литературная традиция кинематографии неореализма. Кстати, этого не отрицают и сами итальянцы, которые связывают появление кинематографии неореализма с поэтикой «веризма».

Итак, к какому бы кинематографическому стилю и жанру мы ни обратились, повсеместно главенствует литература. Но вместе с тем не прекращаются попытки оторвать кинематографию от этого искусства, вернуть ее к временам немого кино, вернее, найти новый стиль, в котором зрелищная природа кинематографической характеристики обрела бы новый смысл и значение.

Практика современной кинематографии удивительно пестра, и если в ней до поры до времени только дремали определенные тенденции, то теперь они, кажется мне, вступают в борьбу.

Для характеристики разнообразия тенденций развития кинематографии на современном этапе мне придется обратиться к примерам.

Сравните хотя бы «Чужие дети» и «Неоконченную повесть», «Павла Корчагина» и «Убийство на улице Данте». Сразу же обнаружится различие поэтики этих картин, разница в способах характеристик, в подходе авторов к проблеме кинематографического образа. В одном случае характеристика — в действии, в динамике, в пластике, и без нее немыслима, в другом — все литературно, и способ характеристики персонажей чисто словесный (то, что упоминаю в качестве примеров разного подхода к образной характеристике два сценария одного и того же автора — К. Исаева,— не противоречие. Это только подчеркивает, что способ характеристики не является постоянным признаком, а возникает в зависимости от творческой задачи).

Подобные явления есть и в западной кинематографии.

Я уже не говорю о Чаплине, который с удивительной последовательностью борется за свою индивидуальную поэтику, за своеобразие индивидуального стиля. Эксцентрическая пантомима, которую он поднял до высот большого искусства, неизменно лежит в основе его творческой практики.

Но Чаплин не одинок.

В последний год в западной кинематографии прославились две картины —«Двенадцать разгневанных мужчин» и «Мой дядюшка».

Эти картины как нельзя лучше выражают противоборствующие тенденции кинематографического стиля.

По поводу «Двенадцати разгневанных мужчин» в американской кинематографической печати даже возникла дискуссия — можно ли считать кинематографом фильм, действие которого развертывается в одной комнате и участниками которого являются двенадцать не только рассерженных, но и беспрерывно говорящих мужчин? Может быть, это театр? Может быть, это телевидение? (Фильм первоначально демонстрировался по телевидению.) Я не буду принимать участия в этом бесплод-

ном споре. Но факт остается фактом: оказался возможным фильм, все существо которого в диалоге, а действие сведено к реализации театральной ремарки. Природа этой картины целиком и безраздельно литературна. Литературен способ характеристики персонажей, способ ведения действия. Эта картина, кажется, впервые осуществляет в кино принцип трех единств классической поэтики. Она порождена литературой и вне ее традиций невозможна.

А вот фильм Жака Тати «Мой дядюшка» даже нельзя рассказать словами. Здесь все — зрелище. Характеристика персонажей дана в их гротескном поведении, даже отношение автора фильма к ним и к обстановке, в которой они живут, дана в красочном гротеске. Комедийность, характерность здесь, если можно так выразиться, дана в мизансценах. Конечно, можно рассказать словами содержание картины в целом и содержание каждого ее эпизода. Но этот рассказ не создаст образа, и, может быть, даже не «заразит эмоционально» режиссера. Эта картина вне литературы. Она воскрешает — и, надо сказать, не без таланта — традиции «комического» фильма, причем в его французской, а не американской вариации (здесь больше искусства Макса Линдера, чем искусства Чаплина). Может ли сценарий этого фильма стать литературой? Конечно, нет. Описание движения не создаст образа. Движение в этом фильме комично, а в описании оно станет не больше, чем перечнем упражнений из руководства по гимнастике.

Значит, возможен чисто зрительный образ? Значит, возможно создать фильм, стихией которого будет чистая зрелищность? Не нужно ломиться в открытые двери. Опыт немого кино доказал такую возможность. Но этот же опыт показал, что такого рода пуризм, такая ориентация на замкнутую в себе систему ограниченной образности приводит искусство к тупику.

И стоит ли спорить, является ли стилистика Тати в «Моем дядюшке» больше кинематографом, чем стилистика Люмета в «Двенадцати разгневанных мужчинах»? Оба фильма — кинематограф, только разный.

Догматическая поэтика всегда отказывает искусству, вырывающемуся за поставленные ею пределы, в праве называться искусством.

На вопрос, поставленный Вартановым, нельзя ответить догматической формулой — да или нет. Все зависит от того, каким задачам служит сценарий, явлением какого кинематографического стиля он является.

Иногда сценарий решает задачи литературной характеристики, целиком опирается на нее, и тогда сценарий — литература.

Но иногда... тут мне могут задать ехидный вопрос: разве сценарий не может решать вопросы чисто кинематографической стилистики?

Что ж? Поскольку эта стилистика существует,— может. И тогда сценарий не будет литературой.

●

И Вартанов и его оппоненты оперируют понятиями — литературность, живописность, театральность, кинематографичность — как раз и навсегда застывшими данностями. Я не хочу обижать кинематограф и сказать, что только у него нет неизменных признаков. Такими же изменчивыми являются признаки литературности и живописности.

Ни литература, ни другие искусства не могут существовать изолированно от жизни общества и тем самым от других искусств. Поэтому никакое искусство не может вариться в соку только своих, специфических, присущих только ему задач, пользоваться только специфическими приемами выразительности. Это будет чистейшим формализмом, всегда пагубным для искусства.

Создавая образ живой действительности, искусство пользуется всей палитрой, всей гаммой выразительных средств, которые оно в состоянии использовать. Поэтому литература иногда ставит перед собой, скажем, живописные задачи, тогда как живопись часто не может уклониться от решения задач литературы.

Так, даже лирическая поэзия ставит иногда перед собой изобразительные задачи, пытается вызвать чисто живописные впечатления.

Такова была поэтика описательной школы Жака Делиля. Позже идеи изобразительной сущности поэзии были декларированы в знаменитой поэтической формуле Готье. Наряду с этим боровшаяся с «парнасцами» школа Верлена провозгласила примат музыки — «музыки, музыки прежде всего». Декларативные эти утверждения подтверждались и поэтической практикой. В частности, поиски музыкальной сути звучащего слова привели к попыткам отречься от коммуникативной, смысловой функции языка и обратить его к звуковой стихии в поэзии «заумников» или в прозаическом опыте «Глоссолалии» А. Белого. Но не будем говорить об этих чудовищных преувеличениях.

Обмен средствами выразительности существует и в реалистической поэтике. Так, пейзаж у Тургенева тесно связан с традициями изображения русской природы в русской живописи XIX века. Недаром говорят о связи левитановского пейзажа с Чеховым.

Живопись также нередко ориентируется то на музыкальную, то на литературную выразительность. Передвижники в основном решали литературные задачи. Скрябин пытался сочетать музыку с зрительным образом. Подобные примеры можно приводить до бесконечности. Даже в архитектуре теоретики характеризуют готический стиль как застывшую музыку, хотя нет, кажется, ничего, что бы так исключало друг друга, как музыкальные впечатления и пространственное восприятие архитектурных форм.

Примеры эти нужны мне для подтверждения той мысли, что в искусстве существенно важны не специфические формы выразительности, а функции, с которой они применяются. Рассуждая о средствах выразительности, мы забываем, что само это понятие предполагает не только субъект, но и объект, то есть не только средство выражения, но и то, что оно призвано выразить. А в жизни, которую призвано отразить искусство, нет изолированных явлений. Поэтому, скажем, пейзаж (где объект чисто зрительный) так часто решает философские и литературные задачи, выражая отношение художника к природе. Образ только потому образ, что он шире изображаемого объекта — он выходит за его пределы, оценивает его, придает ему всеобщность, типизирует изображаемое явление.

Попытка оперировать т о л ь к о так называемыми специфическими средствами сужает возможности искусства и подчас приводит к отрыву его от действительности (как часто у нас говорят: этот сюжет не кинематографичен, а этот кинематографичен, или: это музыкально выразительно, а это не выразительно). Искусство начинает демонстрировать не жизнь, а только самое себя. Здесь — смерть искусства, его вырождение.

Мне могут сказать, что я смешиваю два понятия — изобразительные задачи и выразительные средства. Действительно, живописность литературы, к примеру, не идентична изобразительной живописности. Литература «живописует» словами, как словами же создает и музыкальный образ. Но это как раз не совсем так. Я уже приводил примеры: в поэзии не только «заумники» уделяют большое внимание музыкальной выразительности стиха, в музыке Скрябин пытался сочетать звучания с цветовыми впечатлениями.

Кроме того, не нужно забывать, что не всякое искусство оперирует только одной категорией выразительности. Конечно, легко сказать — литература распоряжается словами, а музыка — звуками. Но что делать с кинематографом?

Характерно, что почти все теоретики кинематографии как будто условились забыть о том, что они имеют дело не с немым кино, а с принципиально новым искусством. Уже в немом кино образ обладал двойственной природой — его формировали изображение и движение, причем последнее нужно понимать не только как движение в кадре, но и как движение кадров, то есть монтаж, и, в первую очередь, как движение сюжета.

В звуковом кино природа экранного образа по меньшей мере троична. К компонентам, уже найденным в немом кино, следует прибавить звук. Право, не стоит думать, что к двум компонентам просто прибавили третий. Произошло не только количественное умножение выразительных средств, но и качественное изменение природы экранного образа.

Изменение это можно проследить не только в том, что в кино пришла речь. Казалось бы, в звуковом кино не изменилась функция музыки — раньше картину сопровождал оркестр, теперь музыку записали на пленку. Но посмотрите «Ивана Грозного», и вы увидите, как Эйзенштейн и Прокофьев создали удивительное единство звукового и зрительного образа. Здесь музыка уже не «сопровождение» фильма, она — его существенный компонент.

Многообразные элементы, формирующие экранный образ, не всегда находятся в равновесии. Не только в кино, но и в других искусствах нередко возникает известный «перекос», начинают в ущерб другим преобладать те или иные элементы выразительности. Нужно сказать, что это не всегда кроется в своеобразии индивидуальной манеры художника. Чаще всего это программное, догматическое требование той или иной школы искусства, того или иного направления. Предпочтение, оказываемое одним средствам выразительности перед другими, бывает существенной чертой стиля, манеры, а иногда и жанра.

Когда возникает неразрывное единство всех элементов выразительности, их полное взаимопроникновение, мы не без основания гово-

рим о классическом совершенстве. Но, как известно, оно достигается редко.

Звуковое кино — не исключение. В экранном образе превалирует то одна, то другая его сторона. В зависимости от этого изменяется и функция компонентов образной системы. В одних случаях доминирует литературная природа экранного образа, в других — его изобразительная сторона. Сравним хотя бы уже упомянутых «Двенадцать разгневанных мужчин» с «Фантазией» Диснея, где сделана попытка сочетать музыкальный и абстрактно-зрительный ряды. Такие картины, конечно, исключения. Но ведь они существуют.

И вот еще и еще раз приходится повторить, что вопрос о природе сценария решается исторически, решается в зависимости от стиля, от жанра, от задач, которые ставит перед собой искусство. Сценарий — иногда литературное произведение, а в других случаях — не больше чем повод для режиссерской фантазии.

Так мы опять вернулись к Вартанову и к его тезису.

●

Я не хочу упрекать Ан. Вартанова в том, что он оперирует ограниченным материалом. Но нетрудно увидеть, что его рассуждения о литературной природе сценария можно свести и к вопросу об украшенной и неукрашенной лексике. Получается так, что единственный плацдарм, на котором можно решить вопрос о «зачислении сценария по тому или иному ведомству», это анализ кинематографической, сценарной ремарки.

Вартанов рассуждает просто: там, где ремарка по-деловому описательна, она кинематографична. Если ремарка словесно украшена, орнаментирована, то она уже относится к другому искусству — к литературе.

Подчиняясь логике рассуждений Вартанова, его оппоненты, пылко отстаивая право сценария называться литературой, отстаивают и право на эмоциональную окрашенность, орнаментальность сценарной лексики.

Между тем орнаментальность не всегда является признаком литературности. В «Дневниках» Ильфа есть злое замечание, что сценаристы считают художественным языком язык необычный. Поэтому в сценариях никогда не напишут —«он вошел в комнату», а непременно —«вошел в комнату он». Инверсия кажется признаком литературности.

Над украшенностью языка смеялся уже Бальзак, который, пародируя стиль Бюффона, говорил, что легче сказать «просто — лошадь», чем «четвероногое, обладающее силой борца и нежностью женщины» или что-то в этом роде.

Украшенность, орнаментальность речи — признак стиля. Стендаль завидовал точному и сухому языку «Кодекса Наполеона», а смеявшийся над Бюффоном Бальзак сам без меры нагромождал эпитеты. Из этого вовсе не следует, что Бальзак более литературен, чем Стендаль, или что стиль цветистого Лескова лучше, чем «голый», по выражению Толстого, стиль Пушкина.

Литературная речь использует традиционные способы поэтичности, в частности широко пользуется метафорами разного вида. Но вместе с тем в литературу иногда входят и, казалось бы, чуждые ей формы деловой речи. В забытом романе Натана Аша «Контора» целая глава посвящена перечислению вывесок контор и банков Уолл-стрита. Сухое перечисление создает образ капиталистического города.

Иногда украшенность лексики не способствует художественности, а снижает ее. Я очень люблю сценарий и фильм Довженко «Земля» и не мог не огорчиться, когда увидел, что он переработал свой сценарий для последнего издания: точные и лаконичные описания действия, производившие именно литературное впечатление своей величавой сдержанностью и лаконизмом, были заменены литературно кудрявыми сравнениями. Сценарий от этого не стал выразительнее и потерял в ясности.

Но суть вопроса не в этом. Орнаментальность — признак стиля, и нет основания запрещать ее в сценарной литературе. Характерно, что самый кинематографичный из кинематографистов, Эйзенштейн, писал свои сценарии приемами орнаментальной прозы. Так написан «Иван Грозный». А Эйзенштейна вряд ли можно упрекнуть в том, что он писал без расчета на экранное воплощение. Литература может решать изобразительные задачи, и нет основания отказывать сценарию в праве использовать эти возможности литературы. Вопрос только в качестве этого использования. Примеры, приведенные Вартановым, неудачны не потому, что тексты литературны, а потому, что это дурная литература.

Наконец, нельзя сводить проблему литературного образа к проблеме описания. Сюжет, характеристики, возникающие в сюжете, являются компонентами всякого образа, они присутствуют в каждом искусстве, если оно

не беспредметно. Абстрактное искусство принципиально безобразно и поэтому вряд ли является искусством.

Об этом надо бы говорить подробнее, но статья так разрослась, что я принужден отказаться от рассуждений на эту тему.

Но все-таки я должен упрекнуть Вартанова в том, что он ничего не говорит о природе кинематографического сюжета, о принципах кинематографической характеристики, о компонентах образа, без которых нельзя представить себе искусство кинематографии. Ограниченность материала, на котором он ставит проблему, мстит за себя.

●

Последние годы ознаменованы становлением новых элементов кинематографического стиля.

Любопытно, что критики и теоретики, называя для Брюссельской выставки двенадцать лучших картин всех времен, вставили в список всего только две звуковые картины. Конечно, это было и несправедливо и неверно, но вместе с тем характерно. Возникает легенда о том, что только немое кино было подлинным кинематографическим искусством. Возобновляются поиски «чистой» кинематографичности, экранный образ вновь возвращают только к его изобразительному компоненту. Наконец, в связи с этим возникает тенденция резче разграничить кино и литературу.

Процесс этот до известной степени закономерен. Во всяком случае, в практике он иногда приводит к хорошим результатам, ибо всегда нужно приветствовать максимальное расширение выразительных средств, которыми пользуется искусство.

Но если он явственно ощущается в практике, то в теории, во всяком случае, у нас он пока что не зафиксирован.

Статья Вартанова кажется мне первым выражением этих тенденций. Отсюда — полемические перегибы и ошибки теоретика. Они непосредственно вытекают из понимания им природы экранного образа, как образа зрительного. Ограниченность материала, которым оперирует Вартанов, следствие того же понимания природы кинематографа.

Наконец, этим объясняется и некоторая догматичность утверждений Вартанова. Впрочем, он пытается формулировать принципы новой (хотя, может быть, и не совсем) кинематографической поэтики, а декларациям часто свойственны крайности.

Горячность, с которой была принята статья Вартанова, объясняется теми же обстоятельствами. Вопрос не только в различном понимании природы сценария — он шире: это вопрос о различном понимании природы и возможностей кинематографа, как искусства.

И тут мне хочется поблагодарить Вартанова не за те истины, которые он открыл, а за постановку вопроса. Его статья разрушила академическую безмятежность нашей кинематографической теории. И это уже хорошо.

Что же до спора, то он был, продолжается и будет продолжаться, хотя сейчас он протекает в формах спора под псевдонимом: вопрос о литературной природе сценария, на мой взгляд, только псевдоним вопроса о стилистике кинематографа.

Творческие поиски, раздумья, планы

Над чем работают деятели киноискусства Узбекистана? Какие художественные задачи они решают? Каковы их дальнейшие планы и намерения? С такими вопросами корреспондент нашего журнала обратился к ряду кинематографистов Узбекской республики. Вот что они рассказали.

Камиль ЯРМАТОВ,
народный артист СССР, кинорежиссер

— Еще недавно Ташкентскую студию справедливо упрекали в том, что она выпускает главным образом исторические фильмы и мало внимания уделяет современности. Теперь положение изменилось. На Ташкентской студии осуществляется решительный поворот к современности. Смелые предначертания семилетнего плана, мудрые решения XXI съезда партии, открывшие новые горизонты перед всем советским обществом, вдохновляют кинематографистов республики на создание произведений о современности, отображающих жизнь и стремления народа, его борьбу и победы.

Никогда еще на Ташкентской студии не снималось столько картин о современной действительности.

Я ставлю фильм «Когда цветут розы» по сценарию К. Файзулина, рассказывающий о молодежи, работающей на новостройках Средней Азии, о формировании характера молодого человека.

Героиня будущей картины — молодая девушка-геолог по имени Дильбар. Полная энтузиазма, она приступает к самостоятельной работе. Все ей поначалу кажется очень легким и простым. Столкнувшись с реальными трудностями и препятствиями, она мужественно и настойчиво преодолевает их, становится хорошим работником, закаленным человеком.

Фильм «Второе цветенье» — о людях, осваивáющих целинные земли Голодной степи, ставит мой молодой коллега Лятиф Файзиев по сценарию В. Крепса.

Молодым рабочим Ангрена — угольной кочегарки Узбекистана — посвящена первая постановка начинающего режиссера Шухрата Аббасова, ученика М. Ромма. Он ставит фильм «Лучшие годы твоей жизни» по сценарию М. Еленина и Г. Марьяновского.

Решительный поворот к современности ставит перед узбекскими режиссерами новые творческие задачи, требует поисков иных выразительных средств, чем те, с помощью которых создавались произведения, посвященные далекому историческому прошлому или воспроизводившие легенды и сказания. В последних работах Ташкентской студии уже ощущаются отдельные черты этого стиля, характерной особенностью которого является стремление закрепить облик современной действительности не в бытовом, а в несколько романтизированном плане, опоэтизировать труд.

Уделяя основное свое внимание благородной и высокой задаче запечатлеть героический подвиг народа — строителя коммунизма, кинематографисты Узбекистана не отказываются полностью и от исторических тем, от экранизации классических произведений. Так, один из фильмов этого года посвящается выдающемуся узбекскому поэту-просветителю Фуркату в ознаменование столетия со дня его рождения. В этом году Ташкентская студия приступит к совместной с кинематографистами Индии постановке фильма «Книга двух сердец», которая, мы надеемся, послужит благородному делу дальнейшего укрепления советско-индийской дружбы. В основу сценария, написанного Ш. Рашидовым и В. Витковичем, положены поэма Бедиля «Комде и Модан» (XVII в.), народные легенды и сказания.

При решении задачи резкого увеличения выпуска фильмов встречается много производственных трудностей, связанных с теснотой и неудобствами старой Ташкентской студии, размещающейся в здании бывшего медресе. Работать приходится в двух тесных комнатах, снимать в переносном павильоне, испытывая постоянные трудности с планированием съемок. К счастью, эти трудности уже на исходе. Приближается к концу строительство нового здания студии, расположенного недалеко от Комсомольского озера, среди садов, на обширном живописном участке, окруженном прекрасными натурными площадками. Частичное вступление новой студии в строй еще в этом году значительно улучшит условия творче-

ской работы, организацию всего производственно-творческого процесса.

Необходимо принять меры к разрешению и другого очень важного вопроса, который может стать тормозом в развитии национального киноискусства. Я имею в виду вопрос о творческих кадрах.

С каждым годом студия ставит все больше фильмов, а режиссеров у нее столько же, сколько и было, сценаристов недостает, нет притока свежих творческих сил. Мы испытываем затруднения и в выборе актеров. Проблеме воспитания национальных творческих кадров должно быть уделено серьезное внимание, она должна наконец получить удовлетворительное решение.

Варшам ЕРЕМЯН,
народный художник УзССР

— Мне хочется поделиться некоторыми соображениями о формировании национального стиля узбекского киноискусства.

Известно, что изобразительное решение фильма возникает в результате сотрудничества и координации творческой работы режиссера, оператора, художника, направляющих свои усилия к одной цели. К сожалению, в практике некоторых студий, в том числе и узбекской, творческие устремления этих трех лиц, отвечающих за изобразительное решение картины, далеко не всегда совпадают, а иногда и вступают в противоречия. Иногда доминирует режиссер, иногда оператор или художник, как это было до последнего времени типично для картин Ташкентской студии.

Мне, как художнику, бывает обидно, когда я вижу, что в изобразительном отношении фильм страдает от неувязки работы художника и оператора. Далеко не всегда художнику удается договориться с оператором о характере освещения декорации, достигнуть наиболее удачного решения. Нередко оператор стремится все подчинить своим операторским задачам, игнорируя работу художника. Бывает, что оператор неправильно освещает и этим совершенно деформирует удачно найденную художником архитектуру. Я считаю, что решать здесь должен режиссер, как дирижер в оркестре, подчиняя все общей цели, единству замысла.

К сожалению, некоторые режиссеры не уделяют достаточного внимания изобразительной стороне постановки, к работе художника относятся невнимательно, даже нетребовательно. Мне пришлось работать с крупными мастерами режиссуры — Я. Протазановым, И. Траубергом. Они были чрезвычайно требовательны к художнику, но и чрезвычайно внимательны к его замыслам и предложениям. Во время постановки картины «Насреддин в Бухаре» Я. Протазанов заставил меня сделать семь вариантов эскизов, чем я тогда немало возмущался (это был первый такой случай в моей жизни). Он долго рассматривал и обсуждал каждый предложенный вариант, говорил: «А попробуйте сделать так или этак». Это было очень трудно, но интересно, даже несмотря на то, что в конце концов мы вернулись к первому варианту, внеся в него все наиболее интересное из последующих.

Пейзаж — один из важных компонентов национальной формы произведения. Как показать пейзаж, какую ему придать тональность — решение этих вопросов непременно должно быть результатом совместных усилий художника и оператора. В режиссерском сценарии читаем лаконичную пометку: «Горы, пески». Но ведь одни и те же горы и пески могут быть совершенно разными в зависимости от того, как осветить их, с какой точки снять. Так, на мой взгляд, в фильме «Пламенные годы» из-за явной «светобоязни» режиссеров и операторов пейзаж получился темным, его атмосфера—не типичной для Средней Азии. Я думаю, что среднеазиатский пейзаж надо смотреть, если можно так выразиться, более «по-сарьяновски», давать обобщенные световые мазки, резче подчеркивать игру света и тени, присущую южному пейзажу. В этом смысле более правильным и правдивым представляется мне решение пейзажей в фильме «Сыновья идут дальше».

Образ того или иного персонажа, то, как он будет выглядеть на экране, во многом зависит от освещения актера, от его самочувствия перед киноаппаратом.

Даже опытный киноактер, ощущая неправильно поставленный свет или аппарат, чувствует себя скованным. Для получения хорошего, выразительного портрета оператор и художник нередко прибегают к методу станковой живописи, как бы приклеивают актера к месту, заставляют его неподвижно произносить монологи. Статичность, замедленность темпа, нередко наблюдаемая в наших фильмах, гораздо ближе театру, чем искусству кино.

В развитии национального стиля узбекских фильмов вопрос о преодолении театральности имеет большое значение.

Давно устарело представление, будто Востоку присуща неподвижность, медлительность, созерцательность. Если в какой-то мере это еще могло относиться к Востоку дореволюционному, то совершенно неверно и неправильно в отношении советских восточных республик, с их грандиозным строительством, со всем тем новым, что вошло в жизнь и сознание людей. Новая действительность, новые

формы труда выработали у людей совсем иное мышление, более быстрые реакции, следовательно, совсем другую пластику, для которой вовсе не характерна замедленность. Поэтому совсем иначе должны решаться мизансцены, вопросы ритма и темпа в картинах о современной жизни.

Надо отметить, что многие сценарии о современной действительности, поступающие в производство, отличаются очень неточным, приблизительным знанием современного Узбекистана. Это советский юг «вообще», без точных примет. Если переменить имена и названия, некоторые из этих сценариев легко передать для постановки на студию любой другой южной республики — тбилисскую, ереванскую, ашхабадскую. Такие сценарии обычно дорабатываются, дописываются в последний момент, прямо на съемочной площадке. Тут уже не до вопросов национального стиля, тщательного и продуманного решения изобразительной стороны фильма.

Один из важнейших компонентов национальной формы — звуковое, музыкальное решение фильма. Когда фильм «Очарован тобой» демонстрировался на узбекском языке в кинотеатрах Самарканда, то из далеких кишлаков приезжали на автобусах посмотреть эту картину древние старики и старухи, много лет никуда не вылезавшие из своих углов. В чем же дело, ведь мы знаем, что фильм этот не относится к числу творческих удач студии? А дело в том, что фильм богат музыкой и танцами, он весь пронизан народными мелодиями, близкими и дорогими сердцу каждого узбека. Факт этот весьма поучителен. Он напоминает о значении музыки не как фона, оформления, а как одного из важнейших активных компонентов узбекского кино, подобно тому как она является органическим компонентом национальной формы узбекского театра.

Неизменно горячий прием встречают узбекские кинофильмы в странах зарубежного Востока. Большой успех имели там фильмы «Навои», «Тахир и Зухра», кинокартины о Насреддине. На кинофестивале стран Азии и Африки кинематографисты Индонезии называли фильм «Навои» школой, в которой все они учатся киноискусству. Видимо, горячий отклик в сердцах людей Востока находит и идейное содержание наших фильмов, близкая им национальная форма. С другой стороны, у нас в Узбекистане очень любят индийские фильмы, с присущей им музыкальностью, приподнятостью в выражении чувств, родственной узбекскому зрителю.

Окружающая нас жизнь меняется на глазах, и то, что появилось пятнадцать лет назад, иногда кажется уже устарелым. В архитектуре национальная форма далеко еще не найдена, и художнику кино приходится иногда опережать действительность, заглянуть вперед, провидеть черты завтрашнего. Например, художников фильма «Очарован тобой» упрекали, что они показали Ташкентскую киностудию не такой, какова она на самом деле. Но ведь то, что мы показали, это вовсе не лакировка, мы просто позволили себе помечтать о том, что будет завтра. Ведь новая киностудия действительно строится, так что здесь нет измены реализму.

Хибарки, халаты, верблюды — все это прежде считалось неотъемлемым признаком среднеазиатского уличного пейзажа, но их редко можно встретить теперь на улицах Ташкента. И уж, конечно, не это характерно для современного облика столицы Узбекистана. Облик жизни изменился и меняется каждый день. Иногда новое очень остро и своеобразно соприкасается со старым, уходящим. Вот, например, промчался по улице мотоциклет, муж — в седле, а в коляске — жена в парандже. Пройдет немного времени, и такого уже не увидишь, это — уходящее. Художник должен быть очень чутким к облику сегодняшнего дня, внимательным к приметам нового, растущего, развивающегося.

У нас на студии накопился богатый музейный материал для исторических постановок — подлинные костюмы, редкая утварь, разнообразный реквизит, привезенный из экспедиций в разные районы республики (кстати говоря, пора уже создать на студии музей!). Все это помогает правдиво воссоздавать колорит разных эпох в исторических постановках. Так же тщательно, с таким же отбором надо создавать в наших картинах современный национальный стиль, тщательно и точно отбирать наиболее характерное для внешнего облика нашей действительности.

Раньше Узбекистан был разобщен на отдельные ханства. Каждая область имела свое характерное произношение, свой костюм, особый покрой халата и обуви, особый головной убор. Ныне разные узбекские племена слились в единую социалистическую нацию, объединенную общим государством. На наших глазах происходит интереснейший процесс отмирания многих областных особенностей произношения и костюма, родился общегосударственный литературный язык, выкристаллизовывается единый общенациональный стиль. И здесь от художника кино требуется большая зоркость и чуткость, чтобы различить то, что отмирает, от того, что входит в новый общенациональный стиль.

У нас на студии сложился дружный коллектив художников, в который влилось талантливое молодое пополнение из Ташкентского художественного училища и из ВГИКа. Старшее поколение охотно делится накопленным опытом с младшими товарищами. Но московским и ленинградским кинемато-

графистам трудно себе представить, в каких условиях мы работаем. Синиченко, Пушин, Рахимбаев, Никитин и я трудимся в одной небольшой комнате, где нет возможности даже расставить мольберты. На производстве еще царит кустарщина. Бедность технического оснащения студии мешает в реализации творческих замыслов, заставляет проявлять большую изобретательность, чтобы добиться нужного художественного эффекта. Художнику все приходится делать самому — разрабатывать чертежи и конструкции, быть прорабом, следить за каждым вбиваемым гвоздем. Все это отнимает много времени и сил.

С нетерпением мы ждем вступления в строй новой студии, на которой для работы художников будут, несомненно, созданы благоприятные условия.

Лютфи САРЫМСАКОВА,
народная артистка УзССР

— Театр и кино тесно переплетаются в моей жизни. Первые роли в узбекских фильмах я играла еще во времена немого кино, более четверти века назад. С гордостью вспоминаю о том, что участвовала в первом узбекском звуковом фильме «Клятва», поставленном режиссером А. Усольцевым. С большой силой была показана в этой картине ожесточенная классовая борьба вокруг земельно-водной реформы, имевшей такое огромное значение для среднеазиатских республик. В этой картине я играла мать бедняка, в образе которой была олицетворена тяжелая, беспросветная жизнь молчаливой труженицы — женщины Востока.

Много мне пришлось на моем веку сыграть ролей женщин бесправных, угнетенных, темных. Работая над такими ролями, я мысленно видела перед глазами многих из тех, кого знала в молодости. Передо мной оживали картины моего несчастного сиротского детства, горькие годы юности, проведенной в тяжелом труде. В семь лет я уже была служанкой у помещика, не знала ни родительской ласки, ни детских игр. А потом — безрадостное замужество, обязанность повиноваться и угождать нелюбимому человеку. На улицу выходила покрытая паранджой, на мир смотрела сквозь волосяную сетку чачвана.

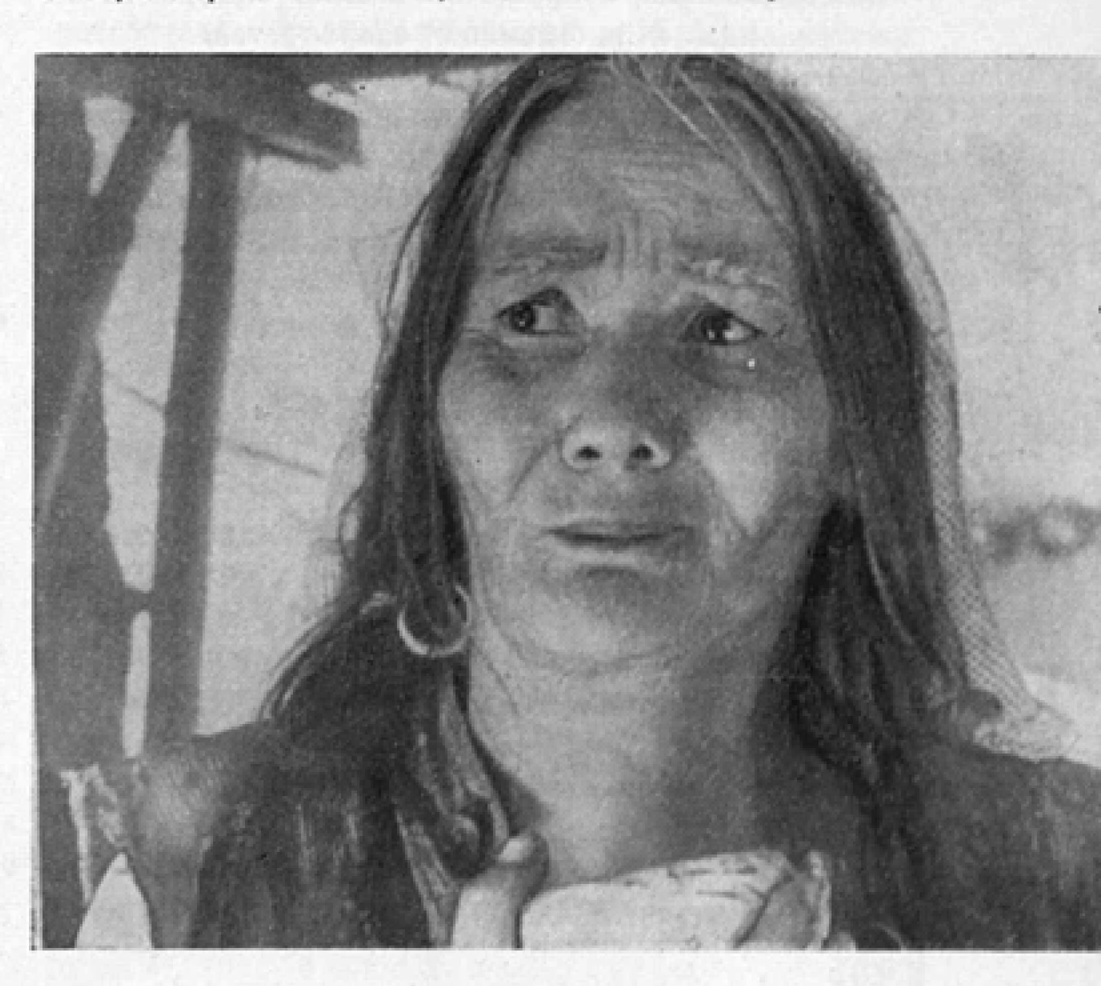
Но и сквозь черную сетку доходили до ушей волнующие вести о том, что кончилось байское засилье, что начинается для бедных людей новая жизнь, что и женщина имеет человеческие права. Правда, для таких, как я, долгое время все оставалось без перемен, — сидела взаперти, вышивала тюбетейки на продажу, за работой напевала мои любимые песни. Песни и вывели меня на дорогу новой жизни.

Как ни запирал меня муж, а подруга все-таки отвела меня в женский клуб. Здесь узнала я правду о новой жизни, точно свет увидела. Здесь, в маленьком кружке, вырвались наружу, громко зазвучали мои любимые песни, которые теснились в груди. Теперешним молодым женщинам даже трудно понять, как я, закутавшись, чтобы не быть узнанной, тенью выскальзывала из дома и глухими переулками пробиралась по вечерам в клуб, который стал мне дороже родного дома. Здесь я встретила верных подруг и советчиц.

С их помощью нашла я в себе силу покончить с паранджой, с семейным затворничеством, со всей старой жизнью. Не хочется даже вспоминать о том, каким тяжелым был разрыв с прошлым, как целых шесть лет мне не давали повидаться с дочкой.

Друзья привели меня в коллектив первого комсомольского театра в Коканде, которым руководил наш великий поэт и театральный деятель Хамза Хаким-заде, имя которого носит ныне Академический театр драмы. Агитбригада разъезжала по республике, давала спектакли в кишлаках, на фронте. Мы пели, танцевали, разыгрывали только что сочиненные злободневные пьесы. Искусство наше боролось против старого быта, за раскрепощение женщин, пропагандировало новый быт. Народ нас любил, оберегал от мести байских приспешников и реакционного духовенства. Хаким-заде нашел меня способной, вдохновил на решение посвятить жизнь искусству. Так на путях новой жизни нашла я все — любимое дело, новую семью, счастье сознавать себя нужной и полезной народу.

Лютфи Сарымсакова в фильме «Сыновья идут дальше»



Я играю в Театре музыкальной комедии, много снимаюсь в кино. Правительство присвоило мне звание народной артистки УзССР. Не меньше, чем этим высоким званием, я горжусь прозвищем «Мать», которое дал мне народ.

Образ матери красной нитью проходит через все мое творчество. Сначала это были бесправные женщины прошлого, измученные жертвы патриархального семейного уклада и религиозного фанатизма. Но понемногу новые черты стали проявляться в сознании и жизни женщин из народа, вместе с паранджой они сбросили свою обреченную покорность, разумнее и настойчивее стал звучать их голос.

Вот мать из фильма «Асаль». Ее дочь вышла замуж за русского, сын привел в дом русскую невестку. Но то, что было бы страшным несчастьем для женщины прежних времен, уже не вызывает возмущения современной матери. Она может и поворчать, но в душе хорошо знает, что все трудовые люди — братья. В фильме «Новоселье», поставленном по известной пьесе Абдуллы Каххара «Шелковое сюзане», я играю роль кумушки Холнисо — женщины, в которой, несмотря на некоторые комические свойства, отчетливо проступают черты нового, советского человека. А иногда, точно с мрачной тенью тяжелого прошлого, встретишься с таким персонажем, как женщина в кинокартине «Сыновья идут дальше», лишившаяся рассудка, после того как погибла от голода вся ее семья.

Моя мечта — создать на экране образ современной матери, простой женщины из народа, обогащенной опытом большой прожитой жизни, мудрой воспитательницы и наставницы своих детей.

Всю свою жизнь я старалась вернуть народу то, что дал он мне и чем сделал прекрасной мою жизнь. И, когда я оглядываюсь в раздумье назад, мне порою не верится, что я прожила такую полную и прекрасную жизнь, которая даже присниться не могла бы в старое время.

Рахим ПИРМУХАМЕДОВ,
народный артист УзССР

— В отличие от многих других актеров я не стремлюсь играть непременно большие роли. Дело не в том, большая роль или малая, лишь бы она была содержательной, давала актеру творческий простор, возможность насытить ее богатством своих жизненных наблюдений и раздумий. Эпизодическая роль нередко оказывается более содержательной, чем ведущая. В ярком и насыщенном характерном образе часто оказываются сосредоточены точные приметы эпохи, социальной среды, сгущена психология человека. Над образом какого-нибудь второстепенного персонажа, который пройдет на экране в нескольких эпизодах, я работаю с таким же интересом, как и над большой ролью.

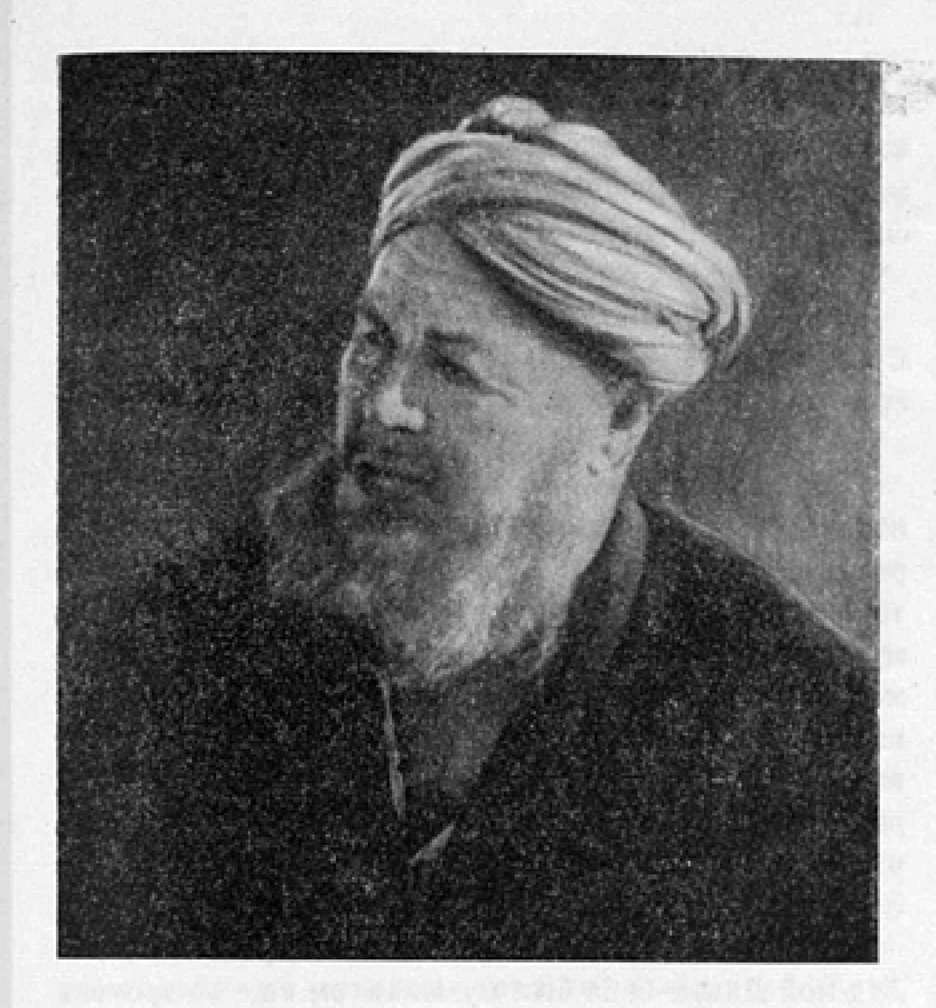
Материал для актерских образов в изобилии дает жизнь. Актерскому мастерству я учусь у народа. Я люблю наблюдать, слушать. Люблю бродить по улицам, слушать песни. Смотрю, как люди ходят, как ведут себя, как они работают, разговаривают. Жадно впитываю и творчески перерабатываю взятое у жизни, чтобы потом вернуть это жизни в образах искусства. Мне не приходится «оживлять» мои роли какой-нибудь одной назойливой характерной деталью. Работая над ролью, я никогда не испытываю недостатка в самых точных и достоверных подробностях, в живых и сочных красках.

Если надо воссоздать образ давно ушедшей эпохи, на помощь приходят не только книги и музейные материалы. И здесь самое главное — общение с людьми, беседы со стариками, хорошо помнящими далекое прошлое, уклад и обычаи минувших времен. Часто обращаюсь к воспоминаниям и опыту моей долгой жизни. Ведь я принадлежу к поколению, юность которого прошла в дореволюционные времена, хорошо помню прежнюю жизнь, о которой молодежь знает лишь понаслышке.

Когда — сорок лет назад — я начал играть на сцене, моего отца перестали пускать в мечеть, говорили: «У тебя сын — клоун». Но отец мой, простой человек, арбакеш, не мешал мне следовать моему призванию, он сам страстно любил песни родного народа, его предания. Я стал актером Узбекского драматического театра, ныне театра имени Алишера Навои, окончил в Москве драматическую студию, был художественным руководителем Самаркандского драматического театра.

Кинематографом, или синематографом, как тогда говорили, я увлекался с юных лет, смотрел все подряд американские фильмы, потом дома разыгрывал их. Сниматься начал в двадцатых годах в первых узбекских фильмах: «Шакалы Равата», «Крытый фургон» и других. В первом узбекском звуковом фильме «Клятва» режиссер А. Усольцев специально для меня вставил эпизодическую роль кишлачного милиционера, которому дал даже мое собственное имя — Рахим.

Играю ли я положительного героя или отрицательного персонажа, всегда стремлюсь найти в роли новое, обогатить ее чем-то, чего еще не было. Если нужно, спорю с режиссером, отстаиваю свои актерские замыслы, и нередко режиссер соглашается со мной. Часто я сам сочиняю песни для изображаемых мною персонажей, используя для них народные напевы. Меня очень радует, когда потом на улице или на базаре услышу вдруг сочиненную



Рахим Пирмухамедов в роли Икрама («Сыновья идут дальше»)

и впервые исполненную мною песню знахаря Абурхаира из «Авиценны» или песню тракториста Наби Галиева из фильма «Дочь Ферганы».

Мне очень нравится моя новая роль в фильме «Когда цветут розы», который ставит сейчас Камиль Ярматов. Я играю роль повара бригады нефтяников — Ибрагима. Что это за персонаж, лучше всего объясняет его прозвище — «мамаша». Это добродушный человек, который любит окружающих и не только старается хорошо накормить, но и всячески заботится о членах бригады.

Меня горячо интересует наша современность. Мечтаю воплотить на экране типический образ советского человека, личность, обогащенную всем, что дала народу Советская власть, но чтобы это был не отвлеченный, а яркий, индивидуальный человеческий характер.

Аббас БАКИРОВ,
народный артист УзССР

— Кино — мое любимое искусство. Люблю его не только как актер, но и как зритель, стараюсь не пропустить ни одного нового фильма. Экран дал мне возможность узнать замечательное искусство Бориса Щукина, Натальи Ужвий и других великих мастеров сцены, знакомство с которыми оставило в моем сердце неизгладимый след.

Как и большинство киноактеров нашей республики, в кино я пришел из театра. Горжусь тем, что моей школой был Андижанский музыкально-драматический театр имени Ахунбабаева, главным режиссером которого я теперь являюсь. Театр наш недаром называют кузницей актерских кадров. Его воспитанниками были Кари Якубов, Тамара Ханум и многие другие прославленные мастера сценического искусства.

Работа в театре отнимает много времени и сил, но все же я охотно снимаюсь и никогда не смотрю на участие в кинопостановке, как на что-то менее важное, второстепенное. Наоборот, сочетание работы на сцене и перед объективом киноаппарата обогащает актера, делает его дарование более разносторонним и многогранным.

Я благодарен своей актерской судьбе за то, что она ставит передо мной каждый раз новые творческие задачи, не заставляя повторяться в бледных, однотипных ролях. Труженик-хлопкороб в фильме «Азамат», все думы которого — вокруг земли, все мечты — о лучшей жизни для своей семьи и для всего народа. И рядом — эмир Бухарский, властитель жизни и достояния сотен тысяч подданных, ни во что не ставящий человеческую жизнь.

Что может быть интереснее и благодарнее для актера, чем встреча каждый раз с новой, еще нерешенной им творческой задачей, обогащение новыми знаниями, поиски все новых красок и выразительных средств?

Нелегко сыну народа, воспитанному советским строем, перевоплотиться в образ эмира Бухарского, проникнуться чуждой и непонятной ему психологией повелителя, распоряжающегося жизнью других людей. Надо было создать образ человека, преисполненного сознания собственного величия, и в то же время показать духовное и моральное ничтожество этого «владыки». В работе над ролью моими помощниками были старики, помнящие старую Бухару, ее уклад жизни и обычаи. Тщательно вырабатывал я важные манеры эмира, учился непринужденно чувствовать себя в пышном, неудобном одеянии.

Совсем иных красок, иного ритма потребовал образ другого «владыки», шаха Махмуда — гонителя Авиценны. Здесь уже был не персонаж недавнего исторического прошлого, который еще жив в памяти современников, а образ, задернутый дымкой веков, почти легендарный. Кроме ознакомления с книгами, музейными материалами, древними миниатюрами потребовалась большая работа воображения.

В фильмах «По путевке Ленина» и «Сыновья идут дальше», действие которых относится к одной исторической эпохе, мне пришлось играть роли двух

представителей враждующих классов — диверсанта Кари и кузнеца Одиля. В каждой из этих ролей я стремился создать обобщенный, но в то же время конкретный, с присущими ему индивидуальными особенностями образ. Засланный из-за границы Кари, готовый на все в своей ненависти к народу, лютый враг свободы и просвещения, всеми неправдами старающийся помешать открытию первого в Средней Азии университета, злобный и тупой враг, неспособный понять ход и направление исторических событий. И Одиль — олицетворение поднявшихся на борьбу тружеников, кузнец, ставший партийным работником, один из тех, кто с оружием в руках добывал для народа право на новую жизнь.

С большим увлечением работал я над образом нашего современника — режиссера Афзалова в фильме «Очарован тобой». Эту картину нельзя, к сожалению, считать творческой удачей нашей студии, но меня очень захватила роль Афзалова — человека, влюбленного в искусство, всюду отыскивающего талантливых людей из народа, бережно воспитывающего дарования. Работая над этим образом, я видел перед глазами другого, такого же бескорыстного служителя искусства, воспитателя молодых талантов, хорошо знакомого мне режиссера Камиля Ярматова. У него взял я некоторые черты личности и внешнего облика моего героя.

На очереди — роль директора совхоза в фильме «Второе цветенье», который ставит Л. Файзиев. Попытаюсь создать живой образ нашего современника, человека умного, деятельного, воплощающего многие лучшие черты, воспитанные в народе советской действительностью.

Санат ДИВАНОВ,
артист

— Меня зовут Санат, что на моем родном языке означает — искусство. Таким именем родители нарекли меня не случайно. Я родился за кулисами театра, во время антракта между двумя действиями музыкальной комедии «Аршин мал алан», в которой моя мать исполняла роль героини. Она была одной из первых узбекских артисток. Женщин, игравших на сцене, у нас в республике было тогда очень мало, работать им приходилось много. Так и получилось, что мать не смогла воспользоваться своим законным отпуском.

Я вышел из потомственной актерской семьи. Дед мой Диван-баба был музыкантом еще во времена Хивинского ханства. Он всегда с любовью говорил о своей профессии, но подчеркивал, что тяжелой была участь музыканта в старые времена. Все же он хотел, чтобы и его сын, а мой отец, Салай Диванов, также посвятил свою жизнь искусству, и после установления Советской власти отправил его на первые режиссерские курсы в Ташкенте. Сейчас мой отец — режиссер Хорезмского театра в Ургенче.

Я оправдал свое имя Санат. Двухлетним ребенком я вышел впервые на сцену, вернее меня вынесли на нее в какой-то пьесе, когда это понадобилось по ходу действия. Штатным актером я стал двенадцати лет. Сейчас мой профессиональный стаж насчитывает уже 15 лет.

Когда начали ставить фильм «Крушение эмирата», на студию «Мосфильм» послали фотографии актеров, в том числе и мою. Потом нас вызвали на пробу. На роль Шерали было более сорока претендентов, среди них — некоторые видные, уже зарекомендовавшие себя актеры. Но счастливцем оказался я. Такая удача меня просто окрылила. Долго я не решался поверить, что буду сниматься вместе с такими известными артистами, как Е. Самойлов и В. Балашов. По правде сказать, о съемках я тогда не имел ни малейшего представления и, помню, первое время очень удивлялся, что снимать начали с конца, а не в том порядке, как написано в сценарии.

В сыгранных мною за пять лет ролях мне пришлось как бы заново пройти и вновь осмыслить путь, пройденный нашими отцами и старшими братьями. Вот Юлчи — герой фильма «Священная кровь»,

Аббас Бакиров (слева) в роли Махмуда в фильме «Авиценна»



который под влиянием русского революционера приходит к выводу, что единственный путь к свободе и счастью — беспощадная борьба против самодержавия и баев. Родившийся и выросший в более счастливое время, я только по книгам знал беспросветную дореволюционную жизнь моего народа. Нелегко было мне проникнуться психологией человека неграмотного, не умеющего объяснить окружающие его явления, человека, не имеющего почти никаких прав. Что он думает, как чувствует себя, как его мысли и чувства проявляются в его поступках, поведении? Приходилось как бы зажить непонятной, чужой жизнью. В работе над образом мне очень помогли беседы с Айбеком, автором романа, послужившего основой фильма, а также с моим дедом, который хорошо знает старую жизнь и образно, увлекательно рассказывет о ней.

Потом я играл Гафура — одного из героев кинокартины «По путевке Ленина». Это как бы младший брат Юлчи. В красноармейской шинели, с винтовкой в руках он защищал от врагов молодую Советскую республику. Расправившись с врагами, участвовал в создании первого в Средней Азии университета. И вот он — один из первых студентов нового университета — становится одним из первых представителей молодой советской интеллигенции Узбекистана, одним из тех, кто будет бороться за плодородие родных полей, даст им воду, будет возвращать людям здоровье, передавать свои знания молодежи.

Пройдя заново вместе с теми, кого я играл, путь борьбы узбекского народа за национальную независимость, за народную власть, я новыми глазами увидел, более глубоко понял нашу советскую жизнь, задачи борьбы за воплощение светлых идеалов коммунизма.

И все настойчивее мои творческие мечты обращаются к образу нашего современника, активного, сознательного строителя коммунизма, человека душевно



Санат Диванов в роли Гафура («По путевке Ленина»)

богатого, передового во всем — и в труде, и в личных отношениях, и в интеллекте. Пока я еще не встретился с таким героем. Роль тракториста Шарифа, талантливого исполнителя народных песен и танцев («Очарован тобой»), имела некоторые привлекательные черты, но не была настолько интересной, новаторской, чтобы дать актеру полное творческое удовлетворение.

Все же я надеюсь, уверен, что творческая встреча с настоящим героем нашего времени состоится непременно.

Жду ее с волнением, стараюсь совершенствоваться, чтобы оказаться на уровне требований, которые предъявит актеру такая роль.



А. Образцова

Только начало

Творческий путь Зинаиды Кириенко только начат, сделаны самые первые шаги. Не рано ли писать об ее искусстве, не преждевременно ли делать какие-либо выводы? Думается, нет. Уже первые роли молодой артистки говорят об ее ярком драматическом даровании, об ее своеобразной творческой индивидуальности.

Зинаиде Кириенко очень «повезло». Еще на студенческой скамье она получила такую интересную и большую роль, как Наталья в трех сериях «Тихого Дона». Но «повезло» и постановщику фильма С. Герасимову. Шолоховская красавица Наталья ожила на экране во всей своей самобытной, гордой и застенчивой женской прелести. Режиссер угадал в будущей участнице фильма страстность ее драматического таланта, глубину проникновения в изображаемый характер, без чего был бы невозможен истинный успех в такой роли.

Впрочем, «угадывание» это началось давно. Среди учебных ролей Кириенко в мастерской С. Герасимова и Т. Макаровой во ВГИКе уже были такие драматические роли, как Авдотья из «Жатвы» Г. Николаевой, Катюша Маслова из «Воскресения» Л. Толстого, Коломба из одноименной новеллы Мериме. С. Герасимов хорошо знал особенности драматического темперамента своей ученицы, как будто бы неторопливо разгорающегося и вместе с тем серьезного, содержательного. Именно поэтому работа над ролью Натальи и пошла сравнительно легко, свободно. Именно поэтому, надо думать, и вошла молодая актриса так органично в общий замысел фильма, его художественный строй.

...Страшная буря бушует над степью. Потоки воды заливают опрокинутое к небу лицо Натальи — Кириенко, ее раскосматившиеся, некрасиво прилипшие ко лбу волосы. Мокрое от дождя платье туго облегает стройное тело. Руки женщины подняты к небу — к взлохмаченным свинцовым тучам, перерезанным молниями, к грому, грохочущему над землей. С губ ее, прерываемые гулом бури, срываются слова отчаянного проклятия — проклятия

мужу, любимому, но не любящему, проклятия своей горькой доле: «Господи! Всю душеньку мою он вымотал! Нету больше сил так жить! Господи, накажи его, проклятого!.. Господи, покарай его! Господи, накажи!» То ли грозовое напряжение в природе порождает этот неистовый порыв человеческих чувств, то ли, наоборот, напряжению чувств в душе женщины отраженно вторят оглушительные раскаты грома, вой ветра, низвергаемые с неба потоки дождя. Так или иначе бунт всех сил в природе и протест в человеческом сердце сливаются воедино, они достигают здесь высшей точки своего эмоционального накала. А через несколько минут Наталья — Кириенко уже валится ничком на землю и рыдает, и бьется, оплакивая свою обиду, сломленная, обессиленная собственным неожиданным порывом.

Сцена проклятий в степи была тем эпизодом, в котором З. Кириенко пробовала свои силы на роль Натальи. Она сыграла эпизод с такой самоотдачей, с такой силой и увлечением, что вопрос об ее участии в фильме был решен после первого же просмотра. Этот эпизод стал также одним из лучших в фильме в целом. Хорошо в нем все — и великолепная работа оператора В. Рапопорта, и уверенное, точное мастерство постановщика фильма С. Герасимова. И вместе с тем все смогло приобрести свой глубокий смысл, свою художественную необходимость и завершенность благодаря тому драматическому темпераменту, с которым провела сцену молодая актриса, той остроте и силе, с которыми она раскрыла мысль роли.

Или другая сцена — возвращение Натальи от бабки Капитоновны. Неверной походкой, цепко держась за перила, поднимается Наталья — Кириенко по лестнице мелеховского куреня — последний раз входит она в дом мужа. А на лице ее, бледном, просветленном мучениями, застыло какое-то необычное выражение—в нем и отрешенность от всего, что только терзало, и удовлетворение от сознания совершенной мести, и кривая усмешка злорадства, и, одновременно глубокая жалость к самой себе. И здесь продуманны режиссерские, операторские приемы, изобразительное решение эпизода, его ритм, даже то, как одиноко, грустно капают капли воды, задержавшиеся после грозы на крыше, в бочку, стоящую подле крыльца. Но и здесь решение сцены, ее атмосфера, ритм властно связаны с творчеством актрисы, с ее глубоким и тонким пониманием роли.

В работе с Кириенко С. Герасимов почти не прибегал к режиссерским показам. Он знал, что актрисе присущ скорее ассоциативный метод работы над ролью, уменье накопить и использовать собственные жизненные наблюдения. Поэтому ей надо было лучше рассказать о содержании той или иной сцены, нежели наглядно показать ее.

Актриса постепенно входила в образ, все ближе становясь к образу героини романа по мере развития действия в фильме. Но чем ближе подходила она к шолоховской героине, чем полнее сливалась с ней, тем яснее вырисовывалось также самостоятельное, своеобразное прочтение актрисой роли, смелое, интересное понимание образа.

Шолохов написал, что в сцене первого свидания с Григорием у Натальи «смелые» глаза. У Натальи — Кириенко глаза не столько смелые, сколько настороженные, нетерпеливые, полные предчувствия того нового, что готовит ей жизнь. Трепет, смущение и ожидание счастья, в которое безраздельно верит девушка, читаем мы в легкой улыбке Натальи— Кириенко, когда после встречи с Григорием она переступает порог своей чистенькой девичьей комнатки.

Поэтически раскрыла актриса цельность, чистоту чувств Натальи к единственному любимому. Лирические краски в ее трактовке сложной роли обаятельны, прозрачны. Наталья в ее исполнении всей душой жадно тянется к радости. Сияющая, необычайно расцветшая, сбегает она по ступенькам куреня навстречу приехавшему Григорию, передает ему сначала сына, затем дочь: «Сын-то какой— погляди! А дочь-то, Гри-и-ша! Ну, возьми же!»

Как и другие исполнители в фильме «Тихий Дон», З. Кириенко очень точна в деталях— в том, как носит на голове будничную белую повязку замужней казачки и теребит концы шелкового праздничного шарфа, в том, как чуть набок, напряженно держит голову, изуродовав себя при попытке самоубийства. Она точна в том, как умело хозяйничает в курене Мелеховых, как заботливо ухаживает за детишками. В донской станице, где жили участники фильма во время съемок, З. Кириенко чувствовала себя привычно. Ведь она сама родилась в станице, в степях прошло ее детство. Но тем не менее все время она старалась самым тщательным образом наблюдать окружающих, особенно женщин-казачек,—наблюдать, чтобы использовать все необходимое для наиболее точного изображения своей героини.

Так появилась характерная, чуть напряженная складка рта Натальи, типичная для женщин-казачек, так пришли другие, на первый взгляд незаметные, мелкие и тем не менее важные черты внешнего облика и поведения Натальи на экране. Верная ученица С. Герасимова, Кириенко привыкла идти в работе над образом от точности ощущения жизни человека.

Но сколь ни обаятельны лирические краски в исполнении актрисы, сколь ни привлекательна бытовая точность в ее игре, к одним этим чертам не сводится художественное значение образа.

Незаслуженная обида калечит жизнь Натальи, неуклонно ведет ее к гибели. Тягостное недоумение застыло в беспомощном взгляде женщины, устремленном на ночное звездное небо, когда с откровенной беспощадностью Григорий сообщает, что не любит ее: «Не люблю я тебя Наталья. Ты уж на меня не гневайся. Хоть и жалко тебя, а нету на сердце ничего, пусто, как зараз в степи». Сказав это, он уже спит, лежа рядом на арбе. А припухшие детские губы Натальи — Кириенко еще долго дрожат от невысказанной боли, и одинокая слеза стынет на морозном воздухе. Так возникает в этой сцене тема ответственности Григория за сломанную, искалеченную долю жены. Так крепко сплетаются в фильме драматические, трагические линии двух этих образов.

С тех самых пор, как заметил Шолохов, появилось в Наталье что-то жалкое. Униженное, оскорбленное женское, человеческое достоинство Натальи передает Кириенко в последующих эпизодах фильма. Но в исполнении ее видим мы также, как горечь в душе женщины сливается с затаенным гневом, как ощущение уязвленной человеческой гордости неуклонно пробуждает в ней желание отомстить.

Понимание драматизма Зинаидой Кириенко действенно, активно. Драматизм образа воспринимается ею как борьба, бунт, как протест любыми средствами.

Шолоховская Наталья была безусловно достойна счастья — в этом суть пережитой ею драмы, в этом основа вины Григория перед ней. Но беззаветно любящая, преданная всем сердцем Григорию, Наталья никогда не понимала его, не сумела проникнуть в его душу, разобраться в его трудных размышлениях о жизни. Скапливающаяся обида усугубляла пропасть между ними. Обида делала Наталью слепой к переживаниям мужа. И это хорошо показала Кириенко в сцене, когда, всецело занятая своим горем, Наталья не понимает слов Григория: «Она, жизня, Наташка, виноватит...».

Исподволь готовит Кириенко бунт Натальи в степи, загодя приготовляет свою героиню к этой сцене. И хотя, умирая, Наталья прощает Григория, ему передает свои последние слова верности и любви, духовный бунт этой покорной, ласковой женщины приобретает в ее исполнении решающее, определяющее значение для общего звучания образа. Тема мести Натальи выходит на первый план. В углублении этих черт характера шолоховской героини, их эмоциональном выражении состоит своеобразие решения роли молодой артисткой. Смерть Натальи в ее исполнении — сознательная попытка по-своему посчитаться с оскорбившим ее Григорием, по-своему расплатиться за свою растоптанную, униженную жизнь.

Мы видим развитие внутренне сходной драматической темы в исполнении З. Кириенко роли Анеты в фильме «Сорока-воровка» по мотивам повести А. И. Герцена (постановка режиссера Н. Трахтенберга).

Мне кажется, что Кириенко менее свободно, органично чувствует себя в этом фильме.

Но при всем том драматическая тема, которую несет Кириенко в своем исполнении роли Анеты, выглядит значительно. Созданный актрисой характер близок замыслу Герцена, близок его пониманию души простой русской женщины, прекрасной и в своей неисчерпаемой любви к сцене и в своем гневе против тех, кто унизил, растоптал ее жизнь и талант.

...Крепостная актриса Анета не желает принять ухаживания своего владельца-мецената. Старый дон-жуан отвратителен ей. И вот с едва заметной саркастической улыбкой подводит она его к зеркалу. «И вы думаете, что я пойду к этому смешному старику, к этому плешивому селадону?»— хохоча и наслаждаясь каждым словом, бросает в лицо князю Анета — Кириенко. Оставшись одна, она глухо шепчет: «Крепостная девка... Крепостная девка».

В простом русском сарафане, с распущенной косой, в платке, небрежно наброшенном на голову, движимая не столько чувством любви, сколько сжигающим ее гневом, бежит она, гордая, безрассудная, на свидание к Степану. Все в ее романе, как она сама скажет впоследствии, «лихорадочно, безумно, в нем не любовь, а отчаяние, безвыходность...».

Анета в исполнении З. Кириенко — тонкая художественная натура. Она слаба, беспомощна, детски беззащитна. Но по мере развития действия в фильме образ, созданный актрисой, все более увлекает своей внутренней силой, страстным протестом против насилия. Ключевыми в трактовке роли З. Кириенко стали слова Герцена об игре Анеты в старинной мелодраме «Сорока-воровка»: «...ее голос и вид были громкий протест — протест, раздирающий душу, обличающий много нелепого на свете и в то же время умягченный какой-то теплотой, кроткой женственностью, разливающей свой характер нежной грации на все ее движения, на все слова». И далее: «среди стона угнетенной женщины звучит вопль негодования, гордости, той непреклонной гордости, которая развивается на краю унижения, после потери всех надежд,— развивается вместе с сознанием своего достоинства и тупой безвыходности положения».

Это сочетание силы мощного духовного негодования с трепетной, изящной женственностью составляет своеобразие созданного актрисой характера. Молодая актриса чутко уловила мысль писателя и постаралась возможно полнее, ярче выразить ее собственными средствами художественной выразительности, эмоционально выделить ее, усилить, продлить.

В фильме Анета умирает, убив себя сама. Она убивает себя, считая, что лучше умереть, чем покориться. Как и смерть Натальи в «Тихом Доне», здесь смерть героини — ее месть, бунт против несправедливости.

В фильме «Сорока-воровка» перед нами приоткрываются разные, еще не выявленные стороны богатого дарования Кириенко. Анета-актриса появляется перед зрителями то стройным, озорным гусаром, лихо отплясывающим и распевающим куплеты, то в пышном одеянии классической трагедийной героини. Мы слышим, как она читает роль романтической Луизы из пьесы Шиллера «Коварство и любовь», и видим ее трепетной простой крепостной девушкой, неприбранной, ненаряженной, которая бежит на берег реки к белой русской березке на свидание к возлюбленному. Меняя костюмы, гримы, пробуя разные художественные тональности, молодая актриса как бы набрасывает первоначальные эскизы разнообразных характеров.

Но среди всех этих проб, среди всех тональностей главной остается тональность драматическая. Отчетливо видно, как много интересных драматических, трагических ролей она может создать. В роли Анеты З. Кириенко вновь проявляет свое понимание драматизма как напряжения всех духовных сил человека, противящегося несправедливости, гнету, насилию над собой. Драматический характер раскрывается ею, как характер непримиренный, гордый, негодующий, мстительный. Поэтому женственные, нежные героини Кириенко могут быть и злыми и патетическими в своем гневе.

Своего рода эскизами будущих больших характеров современниц служат первые работы артистки в фильмах, рассказывающих о сегодняшней советской действительности. И решительная Надежда, отправляющаяся на целину и призывающая всех следовать ее примеру в «Надежде» С. Герасимова (самая первая роль Кириенко в кино), и страдающая Катерина, полюбившая недостойного человека, тяжело переживающая свою ошибку, в «Поэме о море» А. Довженко — обе эти работы выражают лишь подступы актрисы к раскрытию самого важного, самого главного в образе современницы.

Наиболее значительна среди ролей современного репертуара, а также наиболее близка индивидуальности актрисы роль Ирины в фильме «Судьба человека» по рассказу М. Шолохова. В фильме, с любовью и волнением поставленном С. Бондарчуком, все просто, строго, все близко здесь пониманию актрисой принципов высокого реалистического искусства, воспитанному в ней на студенческой скамье. Наверное, поэтому вновь, как в «Тихом Доне», естественно и полно ощущает она художественную природу фильма, свободно и легко чувствует себя в нем.

«Судьба человека»— фильм-монолог, где преимущественное, пристальное внимание уделено одному образу, одному характеру — Андрея Соколова. Это его исповедь зрителям. Все остальные образы по существу эпизодичны, они даны как бы через образ Андрея Соколова. У Ирины почти нет слов, всего несколько небольших эпизодов, занимающих, казалось бы, весьма незначительное место в фильме. Но в этих немногих кадрах актриса успевает рассказать многое о своей героине.

...Юная, чистая, как молодое стройное деревцо, стоит Ирина — Кириенко, глядит, запрокинув голову, на Андрея, строящего дом. На ней светлая кофточка, юбка, по моде двадцатых годов подстрижены волосы, повязана на голове комсомольская косынка.

Пожалуй, ни в одной другой роли у Зинаиды Кириенко не было такого ясного, тихого, светлого взгляда. И не случайно, глядя в ее глаза, Андрей — Бондарчук чувствует, как будто перед ним открывается новый мир.

На редкость скупы, иллюстративны немногочисленные эпизоды, рассказывающие о счастливой семейной жизни Андрея Соколова. Вот Ирина — Кириенко нежно, настойчиво учит малыша первым шагам, мягко, но также настойчиво просит мужа никогда больше не пить. И вот уже мать двух девочек и взрослого сына, она с гордостью глядит на него, лучшего математика в городе, радуясь его успехам, любуясь им. Ирина не совершает в фильме ничего героического. Мы не видим ее одерживающей трудовые победы, ничего не знаем об ее участии в общественной жизни. Новое, советское, современное в героине раскрывается актрисой исключительно через ее нравственный облик, через взаимоотношения с близкими людьми.

Образ Ирины в исполнении Зинаиды Кириенко как бы сливается с образом Андрея, его судьба становится ее судьбой. Захватывающая лирическая стихия роли в первых кадрах фильма неожиданно сменяется остро драматическими, трагическими красками... Маленькая, худенькая, внезапно разительно постаревшая женщина, судорожно прижав к груди руки, словно пытаясь унять обрушившуюся на нее боль, спотыкаясь, бежит за поездом, увозящим на фронт ее мужа. В ее глазах тоска, отчаяние, ужас.

И здесь, провожая Андрея, Ирина — Кириенко не говорит ничего возвышенного, героического. Только отчаянный вскрик, похожий на стон: «Андрюшенька, родненький мой...». Но возвышенно, глубоко трагично само горе Ирины. И мы верим, что в мыслях Андрея — Бондарчука, в его чувствах, наяву и во сне, Ирина, девочки, сын проходят вместе с ним через всю войну. С трагически сжатыми губами, со взглядом, полным ненависти к врагу, шагает Ирина по земле, опаленной войной, вместе с Андреем, как часть его души, часть судьбы его, часть его мести...

Талант надо беречь. Зинаида Кириенко еще очень молода — всего год назад она закончила ВГИК.

Многое, конечно, зависит в ее будущей творческой жизни в кино от того, как умно помогут ей режиссеры правильно раскрыть творческие возможности, каков будет тот драматургический материал, с которым ей придется встретиться, сумеет ли она по-новому развить важные творческие основы, заложенные в ее искусстве в годы пребывания в мастерской С. Герасимова и Т. Макаровой. Талант актрисы нуждается в бережном внимании, в пристальной заботе. Но не в меньшей степени будущее зависит от самой Кириенко — ее собственного взыскательного отношения к своему труду.



С. Вишневецкая

Всеволод Вишневский в киноискусстве

О том, как прочно был связан с советской кинематографией Всеволод Вишневский, многое было написано, многое сказано в выступлениях и статьях наших ведущих кинематографистов. Но, думается мне, вряд ли кто знает, что из так рано оборвавшейся творческой жизни Вишневского почти десятилетие было полностью отдано кинематографии.

Им написаны четыре сценария для художественных фильмов: «Первая Конная» (1929), «Мы из Кронштадта» (1933—1936), «Мы—русский народ» (1937—1938), «В 1920 году» (страницы из истории Первой Конной) (1938—1941) и четыре сценария для полнометражных художественно-документальных фильмов: «Испания» (1939), «Бессарабия» (1940), «Ленинград в борьбе» (1942), «Ленинград» (1947).

Некоторые из них не увидели экрана, но это тема для специальной статьи.

Я сознательно не включаю в этот список сценарий «Незабываемый 1919-й», ибо для этого сценария Вишневским был написан лишь набросок плана, после чего тяжкая болезнь навсегда лишила его возможности дальнейшей работы над фильмом. Больше того, он так и не увидел картину, во многом отличавшуюся и от пьесы и от его первоначального замысла.

●

С юности кино привлекало Всеволода Вишневского. Об этом он подробно рассказал в своей статье «Как создавался фильм «Мы из Кронштадта».

«Кино все властнее входило в сознание, в быт. Завязывались первые знакомства. До нутра доходили фильмы Эйзенштейна... «Броненосец «Потемкин», «Стачка»... Доходили до меня и фильмы Пудовкина и Довженко. Я не следил за дискуссиями, которые вызывались этими фильмами, но я понимал до конца и «Звенигору», и «Мать», и «Конец Санкт-Петербурга», и «Арсенал». В эту пору я сознательно и бессознательно накапливал силы... Мне хотелось отвечать авторам этих фильмов и говорить им свое... Я уже пробовал себя, как писатель...».

Характер творческого почерка, творческого видения не рождается «вдруг». «Вдруг—ничего не бывает»,—всегда повторял Вишневский. Постоянная тяга к познанию и широкому отображению мира, его просторов и движения, стремление с первых драматургических строк любыми средствами раздвинуть стены сценической коробки, естественно, привели Вишневского к искусству кино с его огромными возможностями.

«Живопись—это предчувствие кино. Тысячи лет тому назад, царапая на скалах сцены охоты,—пещерный человек стремился к динамическому кадру... И я невольно, даже в прозе, мыслю кинокадрами»,—писал Вишневский.

Уже в 1929 году, в период работы над пьесой «Первая Конная» (созданной в семь дней, как говорится, «на одном дыхании»), Вишневский, несомненно, находился во власти кино. Не случайно после читки «Первой Конной» в Доме печати «слушатели предлагали назвать ее «теа-фильмом»*.

В основу статьи положены неопубликованные материалы из архива Вс. Вишневского.

* Журнал «Рабочий и театр», 1930, № 6, стр. 9.

Но эти слушатели не знали, что 31 декабря 1929 года, то есть до читки, Вишневский закончил и отослал в Совкино «Кинопереложение «Первой Конной», написанное им сразу же по окончании пьесы.

В сопроводительном письме тов. Трайнину он пишет:

«Данный план лишь черновая наметка, соображения автора. Я здесь даю только ряд образов, мыслей, штрихов, которые органически идут от вещи, из вещи, мною пережитой. Кино, может быть, больше может дать в смысле масштаба, массовости, монументальности».

И далее:

«Пока кино о Красной Армии не дало ничего крупного... Есть отдельные герои отдельных дел. Нет Красной Армии на экране. Давайте дадим! Будет замечательно, если нам это удастся. Я весь загораюсь от мысли работать для этого — я ведь октябрьский боец, прошел весь путь. Следил за кино, ждал: Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин и прочее. Но нет и нет Красной Армии. До сих пор! Ну, давайте же!»*

Это найденное мною в рукописи сценария (ибо это не переложение пьесы, не черновой план — а литературный сценарий) письмо не нуждается в комментариях. Ясно одно — Вишневский рвался в кинематографию, мечтал о ней. В сценарии «Первая Конная» фактически несколько концов. Один их них мне хочется здесь привести:

«Крым наш... Белые в Константинополь бегут... Вихрь по степи, летит Конная... Море... К берегу. «Стой! Дальше некуда». Стоят конники — двое односельчан — Сысоев и друг его: «Вроде кончили? Вот здорово! Вода дале не пущает»... Прибой. Кони пятятся. Треплет значок эскадронный ветром... Глядят на море богатыри: «Ну, сюда больше не соваться, хребетину переломаем, кто сунется!»

Ведь, в сущности, это задолго до «Мы из Кронштадта» написанный вариант финала фильма: «А ну! Кто еще хочет в Петроград?!»

Вот еще одно доказательство постоянно повторявшегося Вишневским утверждения о том, что все его вещи всегда последовательно органически вытекали одна из другой.

К сожалению, я узнала автора «Первой Конной» несколько позже — в июле 1930 года. Тогда он (с режиссером А. Д. Диким) весь был в работе над постановкой этой пьесы и о сценарии не упоминал. Поэтому мне не известны причины, помешавшие осуществлению задуманного им фильма. Видимо, большой успех «Первой Конной» в театре, а затем творческая встреча с В. Э. Мейерхольдом на время увлекли и отвлекли Вишневского от кинематографии. Но и в пьесах «Последний решительный», «На Западе бой» и в «Оптимистической трагедии» совершенно отчетливо, все усиливаясь, сказывалось художественное мышление автора кинокадрами. Вспомним хотя бы ремарки в «Оптимистической трагедии», — разве это не кинематографическое вйдение пространства, жизни, — поверх возможностей театра. В этих ремарках автор хочет вырвать своих героев из рамок сцены.

«Голубая ночная дымка над морем... *Матросы двинулись*... Линия набережной медленно уходит прочь. *Расстояние ежесекундно увеличивается*...

Опять ночные открытые пространства. Ночные птицы над равниной... *Пленные матросы спят, обнимая землю*...». (Курсив мой — *С. В.*)

Нет, не дощатый пол сцены видел Вишневский, когда он писал эти слова, — кинокадрами мыслил он, говоря о прижавшихся к настоящей земле, о затерянных в подлинных степных просторах Таврии матросах.

«Все живет, пыль сверкает на утреннем солнце, всюду движение, шуршание, биение трепетной жизни... Как течение великих рек, залитых светом, как подавляющие, грандиозные силы природы, страшные в своем нарастании, — *идут звуки, уже очищенные от мелодии, сырые, грубые, колоссальные... Ревы... потоков жизни*». (Курсив мой. — *С. В.*)

Не имея возможности дать в театре ощущение необъятности природы, грохота моря, потоков жизни, Вишневский заменяет самый поток жизни звуками, отображающими его, надеясь хотя бы музыкой возместить тот образ широты и грандиозности бытия, которых его лишала коробка сцены. Вот, в сущности, в чем смысл его ремарок, а вовсе не в какой-то отвлеченной символике, в которой многие в свое время обвиняли автора «Оптимистической трагедии». Многого он ждал от композиторов... К сожалению, мечта его о том, чтобы музыка к «Оптимистической трагедии» была когда-нибудь написана Д. Шостаковичем, до сих пор не сбылась.

●

В конце 1932 года Всеволод Вишневский познакомился с С. М. Эйзенштейном и А. П. Довженко. Раньше такой возможности не было, ибо Эйзенштейн с 1929 по 1932 год путешествовал и работал

* Архив писателя.

за границей, а Довженко постоянно жил в Киеве

Встреча эта была неизбежна и органична, потому что рано или поздно общность путей в искусстве не могла не привести их друг к другу. Даже в своих самых ранних выступлениях и статьях Всеволод Вишневский, перечисляя творчески близких ему людей, всегда в первую очередь называл Эйзенштейна. Видимо, это было взаимное влечение, несмотря на то, что в 1932 году С. М. Эйзенштейн уже был человеком необычайно эрудированным, сложившимся мастером, чьи фильмы гремели по всему миру, а Всеволод Вишневский только вступал в сферу искусства, был весь в становлении, в поисках.

●

Как-то зимой 1932 года Эйзенштейн пригласил нас к себе на Чистые пруды, 23 (не так давно открыли на этом доме мемориальную доску). Не скрою, что мы не без волнения переступили порог квартиры мастера, так восхищавшего и волновавшего нас своим искусством...

Книги, книги, книги... По стенам—огромные ковбойские шляпы и мексиканские ковры, от которых рябило в глазах, а над головой—потолок в концентрических кругах всех цветов, вызывавший с непривычки легкое головокружение... И—Эйзенштейн, в ореоле пушистых волос над огромным лысеющим лбом, с милым прищуром глубоко сидящих умных, иронических серых глаз, так странно сочетавшихся с почти мальчишеской молодостью лица.

С любопытством, с ласковой насмешливостью, но очень внимательно, я бы сказала пронзительно, наблюдал Сергей Михайлович за «неистовым моряком» (каковым слыл тогда молодой Вишневский)... Чуть-чуть проэкзаменовав его, Эйзенштейн быстро убедился, что кряжистый, широкоплечий моряк крепко стоит на ногах и никаким психологическим «нокаутам» не поддается.

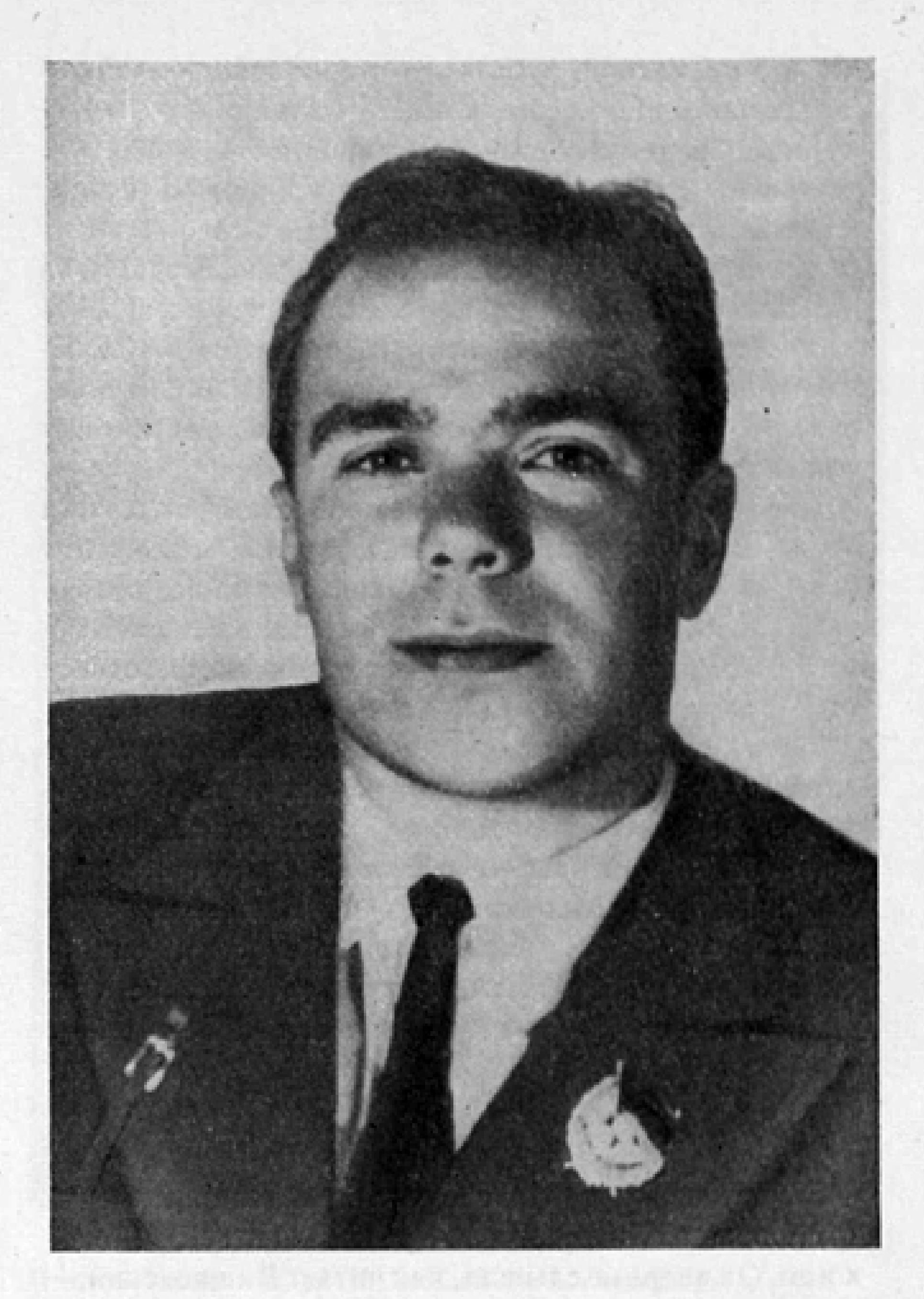
Завязалась незабываемая беседа, одна из тех, после которой люди расстаются взаимно обогащенными и увлеченными друг другом.

21 декабря Эйзенштейн пришел к нам.

> «Был Эйзенштейн, нарисовал две карикатуры: «Всеволод Вишневский за работой». Мило болтали, был день моего рождения»,—записал вечером Вишневский.

30 декабря—следующая запись:

> «Был у Эйзенштейна. Познакомился с А. Довженко. Он рассказывал ряд вещей о своей работе «Иван»—занятно, есть острые мысли... Ищет новых приемов подачи слов. Эйзенштейн углублен в изучение Гоголя—стиль, приемы. Ищет...
>
> Общее впечатление: очень трудно новаторам, экспериментаторам, легче—«Путевкам в жизнь» и т. п. А сколько могли бы сделать новаторы! Сгибаться не стоит,—это измена художественным идеям».



Вс. Вишневский. 1931 год

Родившаяся тогда дружба длилась всю жизнь, несмотря на то, что и Эйзенштейн, и Вишневский, и Довженко—каждый шел своим особым, трудным путем в искусстве. Но цель была едина: создавать подлинно новаторские, идейные, партийные произведения, которые помогли бы молодому советскому искусству занять ведущее место в общем потоке мирового искусства.

Сколько было жарких споров, как часто один из них начисто не принимал какие-то решения другого, и все же: «Мы все друг без друга не можем жить, хотя спорим, соревнуемся, деремся»,—писал спустя пять лет Вишневский.

Я любила наблюдать за ними... Спокойный, иронизирующий, абсолютно воспитанный, несколько эксцентрично одетый, Эйзенштейн обычно сидел, поджав под себя ногу; стройный, красивый Довжен-

ко в украинской рубахе со старинной тончайшей вышивкой шагал по комнате—помню его характерные, величавые жесты, украинский говор; и, наконец, Вишневский в форме командира флота, с его морской повадкой... Он больше молчал и лишь изредка внезапно взрывался. Тогда Эйзенштейн и Довженко внимательно слушали горячую речь человека, за плечами которого, несмотря на молодость лет, был и тяжкий груз наблюденного и пережитого в окопах первой мировой войны и опыт красногвардейца, матроса, коммуниста.

> «Иногда рисую себе образцы выдержки и прочее и прочее, и потом разом... все летит к чертям, и я такой, какой я есть: все прямо, в лоб. Пусть сумбурно порой, но в основе с неистовым желанием простоты, ясности, откровенности, взаимного горячего общения...».

Сила «взаимного горячего общения», ощущение единства мыслей и сблизили таких разных художников. Их роднила полная, абсолютная отдача всех сил во имя нашего революционного искусства. Эйзенштейну, Вишневскому и Довженко были чужды карьеризм, расчет, стяжательство; они не боялись риска, пробы, эксперимента. И не случайно, Вишневский как-то написал Эйзенштейну: «Вы из поколения бойцов».

●

После первой публичной читки «Оптимистической трагедии» в Камерном театре Эйзенштейн пришел к нам. Он впервые слышал, как читает Вишневский,—а читал он превосходно, перевоплощаясь в своих героев, с искренностью, подкупавшей и друзей и противников (которых—в ту пору обостренных литературных споров с РАППом—у Вишневского было не мало), с врожденным актерским мастерством. Читая, он раскрывал и слушателям и будущим исполнителям всю сущность и силу своих драматургических образов.

Аудитория всегда волновала и зажигала Вишневского. Чем больше она была, тем распаленнее и горячее звучала его речь. В жизни, в быту он был молчалив и скуп на слова, говорил очень приглушенным, тихим голосом... Поэтому даже старые друзья, услышавшие его впервые на аудитории, узнавали нового человека. Люди невольно заражались его пафосом, волнением, его верой, его темпераментом.

Эйзенштейн был воистину взволнован «Оптимистической трагедией» и не мог не поделиться с автором своими ощущениями от читки.

> *«Ночь на 27 января 1933 года*... Был Эйзенштейн, сидел с часу до трех ночи... «От драматургии внешнего движения надо идти к драматургии движения идей и образов» (см. его статью в «Пролетарском кино» о монологе и пр.)... Чудовищная инерция привычки должна быть разбита. Вероятно, мы на подступах к огромным находкам и сдвигам... Эйзенштейн дал ряд своих оценок«Оптимистической трагедии»... О хоре: считает, что блестяще дана задача. Решил бы его [хор] в военных движениях, античным условным планом. Дал бы белым по цвету. Бой показал бы так, как его видит хор—отражение боя на поведении хора. (Это интересно!) В конце сомкнул бы хор и действующую группу—в с е в м е с т е—х о р, в с я и д е я. Говорит: «Если бы я ставил, это был бы «шумный» спектакль, но здорово».
>
> Б а л! Эйзенштейн считает, что бал надо дать без женщин. Это трагичнее: прощается каждый сам с собой (в паре с другим)... Может быть, это и верно».

В эту же ночь Эйзенштейн предложил Вишневскому вместе сделать фильм. «Но поймите,—говорил Эйзенштейн,—тема флота для меня на время исчерпана «Броненосцем «Потемкин», отдача моя была так велика, что я пока не могу к этой теме вернуться даже в любом новом качестве».

Я не сомневаюсь в том, что работа немедленно началась бы и в результате дала бы интереснейший фильм, но все обернулось по-иному... Не прошло и недели, как в нашу маленькую квартирку в проезде Художественного театра, 2, постучался некий неведомый нам молодой человек, отрекомендовавший себя кинорежиссером Ефимом Дзиганом. Он присел на уголок тахты и смущенно сообщил о том, что влюблен в творчество Вишневского, что он не мыслит себе работу с другим автором, ибо произведения Вишневского всецело отвечают его — Дзигана—пониманию искусства... А потом все настойчивее и настойчивее начал уговаривать Вишневского переделать «Оптимистическую трагедию» в киносценарий и дать ему право на экранизацию. Он сообщил, что переведен на «Мосфильм» из Белорусской киностудии, где сделал несколько фильмов, и предложил посмотреть его последнюю работу. Он скоро откланялся, попросив Вишневского ничего сразу не решать, а подумать, ознакомиться с его работой и лишь затем дать ему ответ.

Дзиган несколько раз опасливо поглядывал в мою сторону. Каюсь, не успела за ним закрыться дверь, как я всеми силами запротестовала против этого, как мне тогда казалось, безумного плана. Моим горячим желанием было творческое содружество Эйзенштейна и Вишневского...

Но Вишневский совсем по-иному отнесся к этому визиту: он был тронут увлеченностью Дзигана его

творчеством. Кроме того, в этом тихом, но явно настойчивом товарище он со столь свойственной ему проницательностью угадал упорство художника, учуявшего близкую его сердцу тему.

Вишневского заинтересовала и перспектива работы с молодым режиссером (ровесником), еще сравнительно мало искушенным в искусстве человеком, так как именно в это время, отдавая все должное В. Э. Мейерхольду, Вишневский достаточно четко сам определил свои намерения:

> «Мейерхольду 60 лет, он имеет на 30 лет больше опыта. Это подавляет! Я сам пойду, буду искать».

Посмотрев фильм, несомненно интересный, носивший следы влияния «Земли» Довженко, и обстоятельно несколько раз побеседовав с Дзиганом, Вишневский согласился работать с ним, но категорически отказался от переделки для кино «Оптимистической трагедии». Он слишком любил ее, чтобы что-либо менять в ней и, кроме того, считал кинематографию своеобразным, важнейшим видом искусства, требовавшим, по его мнению, иных драматургических решений, большего охвата событий и т. д.

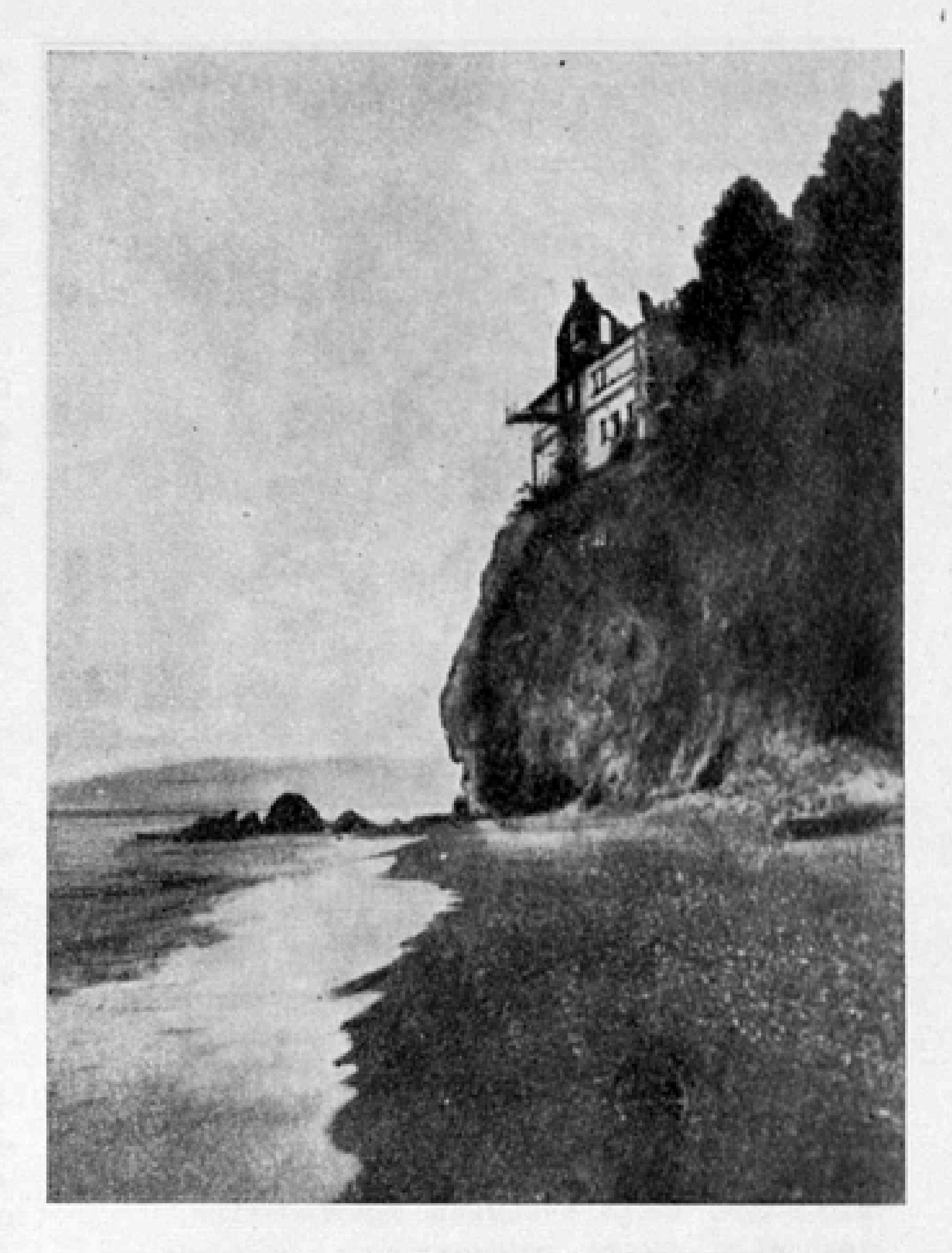
> «Мне не нравилось отношение ряда авторов к кино. Они смотрели на кино, как на подсобное средство для издания очередной разновидности своего романа, повести или пьесы. Кино — искусство нового типа. Его возможности, его выразительные средства — грандиозны... Я сказал Дзигану и «Мосфильму» (который он представлял), что я готов начать работать в кинематографии и напишу новый самостоятельный сценарий».

●

Надо было на время исчезнуть из города, чтобы иметь возможность сосредоточиться на новом творческом «самозадании», как говорил Вишневский. Ему хотелось тишины и моря, и мы очутились в Цихис-Дзири, тогда еще очень мало известном курортном поселке под Батуми, куда вскоре приехал и Дзиган.

Там, в «Castella mara»*, в каменной вилле, тыловой своей частью врезавшейся в скалу над морем, окруженной густым субтропическим садом, казалось, отрезанной от всего мира, и был написан первый литературный вариант сценария «Мы из Кронштадта». Но покой и тишина в «Castella mara» были обманчивы... Вокруг нашей молодой социалистической родины бушевала ненависть империалистических государств. Начало 30-х годов было отмечено активизацией фашизма.

* Кастэлла-мара — морской замок. (*Итал.*).



Цихис-Дзири. «Castella mara» («Морской замок»). 1933 год.

Вишневский глубоко понимал все значение угрозы фашизации Европы и уже в 1931 году выступил с антифашистской пьесой «На Западе бой». Приступая к новой работе, он хотел прежде всего (как, впрочем, и во всех его предыдущих вещах) показать героизм бойцов, сражавшихся за Октябрь, так, чтобы он вдохновлял и служил примером в грядущей борьбе за коммунизм.

> «Я имею в виду ориентировать зрителя не на «историю», а на годы будущей войны...»*.
>
> «Может быть, действительно темы 1917—1920 годов устарели? Для многих... Но я их беру как современность».

Эти записи, сделанные их автором в разные годы, лучше всего определяют постоянный ход мысли Вс. Вишневского, всегда задумывавшегося над проблематикой и анализом настоящих и грядущих событий, всегда жадно изучавшего международную обстановку. Здесь следует вспомнить рассказ Е. Л. Дзигана:

* «Как я писал 1-ую Конную». 1931.



Вс. Вишневский в Цихис-Дзири в дни работы над сценарием «Мы из Кронштадта»

«Не раз я заставал Всеволода Витальевича вечером одного, в полутьме чуть освещенной комнаты, склонившегося всем корпусом к радиоприемнику, напряженно слушающего голоса городов и стран... Поблескивали в полутьме его живые, зоркие глаза, и, казалось, он окидывает мысленным взглядом всю свою родную землю, все страны света... Так часами он слушал мир. Слушал отзвуки жизни стран, народов, событий, стремясь проникнуть в их внутреннее содержание, взаимосвязи, закономерности... Он всегда шел от широкого обобщения явлений...».

Вне общих выводов, вне «переклички» событий вчерашнего дня с перспективой завтрашних Всеволод Вишневский писать не мог. Поэтому и в идеальной тишине «Castella mara» ему слышался «шум мира»...

●

Дней десять, а может быть и больше, Вишневский не обмолвился с Дзиганом ни одним словом о работе, что приводило последнего в отчаяние. Режиссер с тоской поглядывал на автора будущего сценария, который часами, молча и неподвижно, сидел с огромным цейсом на вышке над морем и подолгу, не отрываясь, всматривался в даль или безмятежно колдовал над костром из сухих пальмовых листьев, бросая в чугунок с кипящей водой и какой-то крупой то лавровый лист, сорванный с куста, то зеленые дикие сливы, то какую-то пахучую травку,—и уверял нас, что лучшего варева мы никогда не вкушали...

В такие дни Дзигану казалось, что все надежды на сценарий рухнули... Мало зная Вишневского, он не понимал, что на горизонте Черного моря Вишневскому мерещились корабли из Кронштадта, что костер и задымленный чугунок напоминали ему незатейливую солдатскую фронтовую стряпню, что все это вызывало нужные ему ассоциации, воспоминания и пр.

Но бывало и так, что Вишневский на целый день запирался у себя, а вечером подолгу бродил взад и вперед перед домом, между пальмами и апельсиновыми деревьями, не видя нас, думая о своем. В такие дни Дзиган оживал, ибо стоило взглянуть на Вишневского, чтобы понять, что он весь в творчестве.

Мы жили в «Castella mara» в полном одиночестве, под охраной единственного сторожа-абхазца. Это был Дом отдыха тбилисских профессоров, но открывался он значительно позже—в июле. Каждый из нас был занят по-своему: Вишневский—сценарием, Дзиган—ожиданием сценария, а я—живописью. Так шли дни...

●

Не раз на моих глазах рождались произведения Вишневского,—мне был хорошо знаком ход его мыслей, рождение образов, манера работы. Я старалась объяснить Дзигану все то, что мне было так понятно, старалась помочь ему узнать сущность и особенности характера его трудного автора, а главное, набраться терпения и не торопить его.

Вишневский, написавший «Оптимистическую трагедию», прошедший уже пятилетний путь творческих поисков и дискуссий, отчаянно храбрый в бою, но чрезвычайно легко ранимый душевно, познавший в полной мере «и радость побед и горечь поражений»,—Вишневский, решавший совершенно новое, огромной важности для него творческое задание, не мог уже писать с той непосредственностью, легкостью, с которыми родились его «Первая Конная» и «Последний решительный».

В это время он был увлечен и своей прозой—первыми главами эпопеи «Война»*, он решал для себя важнейшие творческие вопросы. Он хотел

* «Война». Собр. соч., т. II (опубликована посмертно).

еще глубже и шире показать в будущем фильме жизнь, ее правду, идейную целеустремленность своих героев.

Спешить и мельчить Вишневский не мог. Вопросы стиля, формы, дружеское соревнование с Эйзенштейном, Довженко и другими мастерами кинематографии—все это заставляло Вишневского все глубже и ответственнее подходить к новой работе. Он мечтал создать настоящий, новаторский в лучшем смысле слова фильм, чтобы будоражить умы и души на всех широтах мира, чтобы слово победителей, творцов новой эры—эры социализма и грядущего коммунизма—«жгло сердца людей».

Так говорил, так думал, так писал Всеволод Вишневский.

●

Мечты и надежды писателя сбылись. Пусть в нарушение хронологического порядка моих воспоминаний,—но именно здесь мне хочется вспомнить одну запись, сделанную Всеволодом Вишневским в блокированном Ленинграде 16 июня 1942 года:

> «В заметке ТАССа сообщается о том, что мой фильм «Мы из Кронштадта» прошел с блестящим успехом в Южной Америке: «Восторженные отзывы прессы» и так далее. Я улыбнулся, прочтя это. Пахнуло 1936 годом, Парижем, музыкой победы—«Мы из Кронштадта» во Франции.* А ныне в жарких кинозалах Южной Америки идут мои балтийские матросы сквозь огонь и воду, крича об упорстве России, о боях за Ленинград, призывая тысячи и тысячи людей встать в строй против фашизма. Биография у фильма большая».

Действительно большая! «Мы из Кронштадта» до сих пор путешествует по экранам мира. В свое время—в 1936 году—он поднимал в республиканской Испании людей на бой с фашизмом. В архиве писателя сохранилась телеграмма Арагона и Бергамина, в которой они поздравляют Вс. Вишневского с орденом Ленина, полученным им 31 декабря 1936 года за фильм «Мы из Кронштадта»:

«Горячие поздравления с орденом Ленина автору прекрасного фильма «Мы из Кронштадта», который играет одну из первых ролей в поднятии духа народа Испании в его стремлении к победе».

Фильм «Мы из Кронштадта» до сих пор будоражит души людей и у нас и за рубежом. В апреле 1958 года мне довелось самой убедиться в том, с каким волнением смотрят «Мы из Кронштадта» наши друзья в Германской Демократической Республике.

---

* Вс. Вишневский присутствовал на премьере «Мы из Кронштадта» в Париже в 1936 году.

●

Но вернемся в Цихис-Дзири.

> *«13/VI 1933 года, 10 часов 30 минут утра.*
> Название фильма: «Мы из Кронштадта»...
> (Первая карандашная запись на совсем пожелтевшем листке.)

Прежде Вишневский придумывал названия своих произведений по ходу работы, а чаще всего после ее окончания. Но на этот раз он, видимо не случайно, начал с названия.

Затем следуют первые заметки:

> «Реалистически-укрупненно дать 1919-й год, ощущение голода, холода; Балтийский флот; усиление масштабов; громы оратора... «Интернационал» в атаке; от статики (льда) к солнцу; единство обороны морских сил и армии; новое освещение гражданской войны; дать тип здорового, крепкого бойца; собирательный тип краснофлотца; Балтийский флот в динамике—неукротимость, воля... Воля выше всего... организующее начало партии. Боевая дружба. Скромность героизма. Большие понятия: гражданская война, крепость, армия, тыл... Люди в массе, столкновения масс... Военные массовые линии интриги, а не личные. Флот, как «тип». Флот, как оборона СССР. Внутренние монологи, смело!»

> «Наибольшее внимание будет отдано выявлению и раскрытию линии партийного руководства, партийного начала».

С таким сложным «самозаданием» приступил Вс. Вишневский к работе над сценарием. В эти дни мы почти не видели его, так как он не отрывался от бумаги.

17-го числа, теплым июньским вечером, напоенным запахом цветущих апельсинных и лимонных деревьев, Всеволод прочел нам первый набросок сценария «Мы из Кронштадта». Он сохранился в его архиве: это пять с половиной мелко исписанных карандашом страниц, но даже в эту первую наметку уже вошло многое из того, что легло в основу будущего фильма.

Что и говорить, впечатление было сильное! Стало ясно, что сценарий существует и что это, в сущности, продолжение единой коренной темы Вишневского—новая оптимистическая трагедия в углубленном, усложненном качестве (хотя от сюжета пьесы в сценарии не осталось и следа).

> «Дело в глубочайшей силе и остроте, с которыми надо дать [наше] сложное время. Это романтика революции, ее декретов, ее воззваний... Надо сберечь кровь, душу, мозг того времени».

С читки 17 июня началась ежедневная кропот-

ливая работа, длившаяся с небольшими перерывами до весны 1936 года, то есть ровно три года. Вот еще несколько сохранившихся записей:

«*21/VI 1933*. ...Хожу, думаю. Сюжет идет с трудом. Четыре дня ничего в голову не лезет. Да я особенно и не ломаю головы (над сюжетом)...

25/VI 1933. (Сильный ветер). Начало—лед, стужа; разворот—весна; финал—солнце...

2/VII 1933. Вносил боевые детали...

3/VII 1933. Вырастает тема женщины и детдома».

5 июля Вишневский заново написал, вернее, разработал свой—по существу, первый—вариант сценария*, окончательно наметив структуру будущего фильма. На этом, собственно, и закончился первый этап работы над сценарием «Мы из Кронштадта», конец которого был тогда таков:

«Выход эскадры. Ход эшелонов. Первые залпы Балтфлота... Бег белых. Преследование... Цепь на берегу... Восторг пехоты!

Латыш: «Своей земли не отдадим».

Низкорослый моряк: «И вóды не отдадим».

Взрывы... «Возьмите-ка Питер, ну!» Бегство белых,—общее бегство грандиозных размеров—БЕЖИТ ИМПЕРИЯ. Общая цепь красных моряков и пехоты перед местом, где была казнь.—«Вот тут!»—Коленопреклоненные бойцы...».

Настал и день отъезда из Цихис-Дзири. С большой грустью расставались мы с «Castella mara», с благоуханной тишиной, лишь изредка, по ночам, внезапно нарушавшейся шумом прибоя...

Точно томило предчувствие грядущих тревожных военных лет...

●

Вернувшись в Москву, Вишневский продолжал работу. Он завалил свой стол десятками книг по кинематографии, стараясь возможно глубже вникнуть и в специфику и в технологию кино.

Он считал, что в эпоху «великого немого» ведущим началом являлся режиссер (у нас—Эйзенштейн, Довженко, Пудовкин, Дзига Вертов и другие); что отсутствие живого писательского слова постепенно создавало кризис в кинематографии... Родилось звуковое кино, и—по мнению Вишневского—сразу резко изменилось соотношение сил: решающая роль перешла к писателю, в идеале—к кинодраматургу.

Чтобы стать подлинным кинодраматургом, Вишневскому было необходимо изучить во всех деталях новую для него область искусства—кинематографию. На это он действительно потратил годы.

* Архив писателя.

Подводя итоги после одной из читок сценария, Вишневский записал:

«Я буду еще работать, писать все полста лет, если не убьют на новой войне... С замедлением и трудом (так как рвать с драматургией трудно) писал сценарий... Рванул, как всегда, из сердца—«Мы из Кронштадта»... Я, кажется, нахожу себя, а ведь пробовал, писал не первый год».

В архиве писателя сохранилось много материалов по работе над «Мы из Кронштадта». В основном это бесконечные разработки эпизодов, разработки по свету, по звуку и т. д. Отзывы о сценарии, стенограммы обсуждений и переписка с Дзиганом. (Около сотни писем Вишневского, из которых опубликована лишь малая толика.) Пресса, реклама и т. д. Все это живая история фильма, которая еще—как ни странно—не дождалась своего настоящего исследователя.

Из года в год (1933—1936) на многих рукописях мы видим характерную приписку: «Сдал окончательный текст». Но автор все улучшал и улучшал свой сценарий.

«*2/IV 1935*. «Сдал окончательный текст «Мы из Кронштадта»,—два года работы!»

(Но в июле, на съемках в Учкуевке, Вишневский отшлифовывает почти заново весь текст.)

«*12/XI 1935*.—Ленинград. Последние разработки фильма «Мы из Кронштадта»*.

1/I 1936.—Последние доработки реплик. Ночь на 8 января 1936 года.—Речь Артема—заново!» и т. д. и т. д.

История работы над фильмом, весь его трудный путь подробно описаны Вишневским в статьях «Как создавался фильм «Мы из Кронштадта» и «Борьба за сценарий и фильм», но кое-что мне хотелось бы добавить...

Еще не отгремели литературные бои за «Оптимистическую трагедию», а автору ее приходилось вступать в новый бой за «Мы из Кронштадта». Как и все прежние работы, его сценарий вызвал острейшую дискуссию и, несмотря на то, что в этих спорах превалировали восторженные отзывы ведущих режиссеров и писателей, вскоре выяснилось, что у сценария есть противники в аппарате «Мосфильма», считающие, что Вишневский сгущает краски, что у него все трагично, мрачно...

Вишневский был убежден в своей правоте и ни на какие уступки против своей совести идти не хотел: «Я за суровый стиль». Он настаивал на том, что грозные годы боев за революцию нельзя окрашивать с самого начала радужными красками и начинать фильм с залитого «солнышком» голодного

* В это время шли съемки в Ленинграде.

Б. Дзигану.

О пехоте. — Позиция (лучше) по бугре, горе, — широкий обзор, фронт — Сосны (неск. групп) узкое заграждение 1-2 ряда — видны другие, бойницы... — Скат в сторону противника, стерня (сжатое поле), неск. снопов...

Внутр. окопа. — Окоп узкий. Песчан. стенки, под ними норки, где можно скорчившись лежать. — Солома кое-где. Ящики с патронами; гранаты; ведро; котелки; Винтовки у стенок — (до тревоги); у накатов в бойницах. Дать ощущение сырости; (подмят. выжимки...?)



Штурм. — Белых допустить вплотную — вот вот ворвутся... На неск. секунд дать — и вот и [illegible] смят! — и бьют бровок раненых в контр.-удар. —

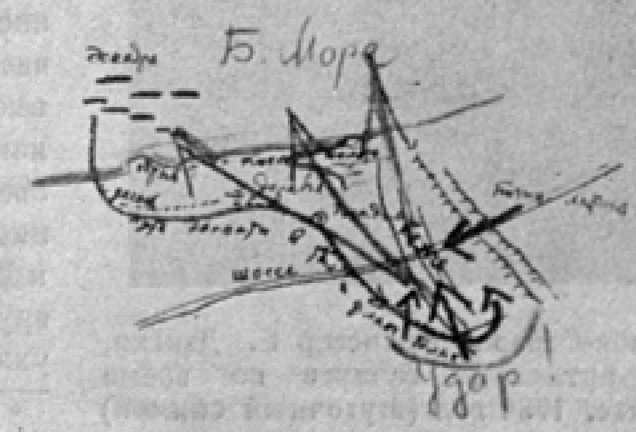
Ночь на 14 сент. 1935 Москва.

Б. Дзигану.

Разработка десанта и фланга

Десант уходя вон должен занять выгодную позицию, т. е. ударить пр-ка в тыл или фланг. — Берег с стороны моря и давать белым бегать в поле и лес, т. е. спасаться, — не годится. Надо прижимать белых к берегу, — т. е. охватом отбрасывать их в воду.

Т. образом



Артил. делает удар с тыла и фланга — и гонит белых к реке, (река!) и к озеру — (цель!)

[illegible] 19

Фотокопии рукописей Вс. Вишневского — заметок для режиссера-постановщика

(в ту пору), хмурого Кронштадта. Он всегда настаивал на том, что на первых революционных отрядах еще лежал груз предрассудков, пережитков тяжких царских лет, что надо, необходимо показывать человека в его становлении, в его развитии и в борьбе не только за Октябрь, но и с самим собой. И тут ни на какие переделки он не соглашался.

Е. Дзиган всеми силами, без колебаний, отстаивал сценарий. Но—«сценарий в работу не пустят»,—гласила краткая запись Вишневского (март 1934 г).

●

Примерно в это же время А. П. Довженко прочел Вишневскому свой новый сценарий «Аэроград», произведение, насквозь пронизанное пафосом и трагедийностью борьбы с врагами революции.

> «...Вещь первоклассная... Могучие силы крестьянские... Человек верен себе—Довженко! Не отступать перед конторской мелочью в искусстве!»



Оператор Н. Наумов-Страж, режиссер Е. Дзиган, Вс. Вишневский, артист Г. Бушуев во время съемок в Кронштадте. 1934 год (шуточный снимок)

Вишневский твердо верил в необходимость и справедливость борьбы за взятый им раз и навсегда курс в искусстве.

Много позже он писал:

> «Низкорослый матрос [впоследствии названный Балашовым]—моя тема, отраженный образ упорства, творчества, житейской линии моей. Без поклонов, без угодничества, без торопливых поддакиваний... Свой путь!.. Я боролся, бился, когда писал эту вещь».

●

Весной Вишневский по приглашению режиссера С. А. Майорова уехал в Баку на премьеру «Оптимистической трагедии» в Бакинском рабочем театре.

Вернувшись в июле 1934 года в Москву, он узнал, что «Мосфильм» получил указание возобновить работу над фильмом «Мы из Кронштадта»...

Через две недели Вишневский уже колесил с оператором фильма Н. Наумовым-Стражем по окрестностям Севастополя в поисках натуры. Задача была нелегкая: создать ощущение Балтики на Черноморском побережье... Сделать это было необходимо для страховки съемок в случае непогоды на Балтике.

Но съемки в Учкуевке* начались лишь спустя год, так как все силы были брошены в первую очередь на съемки подлинной натуры: в Кронштадте, на Балтийском флоте...

Период работы в Учкуевке был для Вишневского наиболее страстным и напряженным, как, впрочем, и для всего постановочного коллектива.

Автора волновало все: начиная от поисков сосны (которую с большим трудом нашли среди крымских кипарисов и притащили к месту съемок казни матросов) и кончая тем, правильно ли сдвинул на брови бескозырку гитарист. Все это было—его знакомое, родное, кровное, и я не ошибусь, если скажу, что небывалое, самозабвенное горение автора увлекало весь коллектив.

Все это Вишневский делал в порядке дружеской помощи и военной консультации, не вмешиваясь на съемках в работу режиссера Е. Дзигана.

По ночам, вернувшись со съемки в Балаклаву, он безотказно набрасывал схемы боевых операций, писал по первой просьбе режиссера,—а большей частью по собственному желанию—все новые и новые разраоотки эпизодов, проверяя и заостряя каждое слово... Часто он врывался перед самой съемкой с очередной находкой. Яркой иллюстрацией этомv являются десятки его писем того периода к Дзигану, которые (иногда по нескольку раз в день) вручались им режиссеру, ибо на беседы времени уже не хватало.

* Пригород Севастополя.



Съемочная группа «Мы из Кронштадта» с командирами флота на линкоре. 1934 год

Надо сказать, что группа полюбила своего автора. Под палящим солнцем, в белых флотских брюках, с белым полотняным чехлом (от командирской фуражки) на голове, надетым, как берет, и сдвинутым на затылок; с неизменным цейсом в руках,— Вишневский терпеливо выслушивал все жалобы, вопросы и, действительно, помогал всем, чем мог,— вплоть до ультимативных требований театру, задержавшему актера, нужного для съемки, или поездок к командованию Черноморского флота с очередной просьбой о людях, шлюпках и т. д.

Не ограничиваясь этим, он слал письмо за письмом директору «Мосфильма». Вот одно из них:

«Привет!

Наблюдаю за ходом съемок фильма «Мы из Кронштадта». Делал максимум для помощи фабрике, группе. Но считаю, что «Мосфильм» отнесся к работе не так, как следовало бы: масса бракованной пленки, задержка печатания, задержка с актерами... (и т. д. и т. д.). Лично сношусь все время с Высшим Командованием,—против заявок «Мосфильма» на 7500 человеко-дней (для фильма) добился через Комфлота до 25 000 человеко-дней. Вчера добился отправки актера Селезнева (из Нового театра)... Селезнев получил от театра отпуск с 5 по 12 октября,—но т. Гофман («Мосфильм») отказал ему в отправке (??). Съемка будет стоять. Флот ждет!! Я обращаюсь к Вам с вопросом, что же все эти дела означают? Где же стахановские методы работы?..

Вс. Вишневский».

Вызов в Москву прервал работу в Учкуевке...

В день отъезда Вишневского из Севастополя—12 августа 1935 года—Е. Дзиган писал ему:

«Дорогой Всеволод!

Я огорчен, что болен и не могу проводить Вас...— Ваше пребывание здесь много помогло мне, за что—спасибо. Надеюсь, что и в дальнейшем будем также тепло, по-дружески вести наше общее творческое дело...».

●

Весь 1935 и начало 1936 года были отданы завершению работы над фильмом.

6 февраля 1936 года Вишневский писал в дневнике:

«Выйдет фильм—долг жизни, совести, Балтфлоту, Питеру. Пятнадцатилетие моей военно-морской литературной работы*. Крупнее, крупнее».

11 февраля 1936 года:

«Думаю о фильме... «Сквозь огонь и воду, и медные трубы»—некая тема «Мы из Кронштадта».

Гитара, оркестрик; ритмы стихий, моря, боя—вот музыкальная линия в фильме...

Чапаев т о н е т, а Артем в ы п л ы в а е т!»

12 февраля 1936 года:

«Дзиган дожимает последние монтажные поправки... Я жду: сегодня-завтра увижу рожденный фильм! Три года работы!»

---

* Первые очерки Вс. Вишневского были опубликованы в Новороссийске в газете «Красное Черноморье» в 1920—21 гг.



Вс. Вишневский и Г. Бушуев на съемках в Учкуевке. 1935 год

В этот же день, подводя итоги всей работе по «Мы из Кронштадта», Вишневский сделал для себя следующий «Опыт анализа».

«Броненосец «Потемкин»	«Мы из Кронштадта»
1. Кубрик, спящие, толстый боцман, Вакулинчук (протестующий), усатый матрос.,. Масса еще пассивна.	1. Кубрик... юнга и др. Комиссар. Масса активна. Протест...
2. Сцена «Довольно гнильем кормить!» Ее поворот. Гиляровский...	2. Сцена из-за хлеба. Ее новый исторический поворот.
3. Драма на тендре... Линкор... Выступление.	3. Тревога! Указ о линкоре. Митинг...
4. Расправа над офицерами.	4. Офицерская расправа над матросами.
5. Матросы спасают Вакулинчука (прыжки за товарищем в воду!)	5. Артем хочет спасти (комиссара и товарищей).
6. Жертва: Вакулинчук. Толпы на молу. Скорбь.	6. Комиссар—толпы на набережной Кронштадта.
7. Старуха...	7. Мать.
8. Лестница... (Она (отчасти) дала в «Чапаеве» психологическую атаку белых...)	8. Атака матросов с «Интернационалом». Победители другие!
9. Огонь «Потемкина».	9. Залп Балтфлота.
10. Митинг. Споры. «Высадите десант» (Историческая ошибка броненосца «Потемкин»!) Горнист... («Эскадра идет») Снаряды готовят.	10. Организованный ответ: Десант! Разить! Активно.
11. Ход одинокого броненосца. Братанье...	11. Ход Балтфлота! Братанье с пехотой...

Ряд аналогий и контрастов виден... Материал исторический, флот—определили параллели... Сознательно о «Броненосце»—я думал лишь при мысли об орудийных башнях, о Гуне. (Хотели его сделать бывшим потемкинцем.)

2 марта 1936 года.—Фильм двинулся, как моряки из Кронштадта в 1919 году!..

Мои ощущения: сознание победы,—без опьянения, без головокружения...».

И, наконец, одна из последних записей того периода:

> «10 апреля 1936.—Успех фильма небывалый. Едем с С. К., Ефимом и Раисой* на три месяца за границу: в Праге, Париже и др. пойдет «Мы из Кронштадта».

●

Несколько слов о поездке Вс. Вишневского в Париж.

Это было время победы Народного фронта во Франции... Париж бурлил... Нередко на улицах внезапно вспыхивали своеобразные демонстрации-стычки: то слышалось громкое—«Vive les Soviets!»**, то истерические вопли французских фашистов: «Vive Laroque!»*** Фашизм переходил в наступление. Назревали события в Испании... В Абиссинии шла война. И в эту гущу политических страстей ворвались «Матросы из Кронштадта». Несмотря на всю сложность международной обстановки, и в Праге и особенно в Париже успех сопутствовал фильму. В Париже с легкой руки Пабло Пикассо нашу четверку уже запросто называли «les marins de Kronstadt»—«моряки из Кронштадта»...

Не обошлось и без конфликтов. Первый был чрезвычайно серьезен: цензура изъяла пение «Интернационала», с которым бросались в атаку матросы. Но Вишневский заявил, что «национальный гимн СССР неприкосновенен», что он свяжется с Москвой и не допустит демонстрации фильма без гимна. Достаточно было искушенным кинохозяйчикам поглядеть на Вишневского, чтобы поверить в то, что этот «marin de Kronstadt» способен на все, а запрещение демонстрации фильма повлекло бы за собой большие убытки... Пришлось уступить, и в день премьеры «Интернационал» победно прозвучал с экрана одного из лучших кинотеатров Парижа на Больших бульварах... (Тексты фильма

* С. Вишневецкая, Е. Дзиган и Р. Есипова (исполнительница главной женской роли в фильме «Мы из Кронштадта»).
** «Да здравствуют Советы!»
*** «Да здравствует Лярок!» (Лярок — лидер французских фашистов).

шли на французском языке в переводе И. Г. Эренбурга).

Второй конфликт был скорее курьезен: разгорелся спор между нашим торгпредом и Вишневским из-за... фрака.

«Не для того я написал «Мы из Кронштадта», чтоб уподобляться парижским франтам. Я советский писатель. Хватит и того, что в поездке я впервые сменил военную форму на штатский костюм!» — горячился Вишневский, и лишь после долгих просьб договорились о смокинге, который он должен был надеть к премьере. Мы ведь не представляли себе тогда, что такое премьера советского фильма в Париже.

Но тут я предоставляю слово автору:

«*Париж, 23 мая 1936 года.*

Привет, друзья!*

...Итак, премьера в Париже.— Вот он — тот город, куда стремятся за славой. Город, который «в один день дает европейское имя», и т. д. и т. д. ... Как все это выглядит, если смотреть моими, нашими глазами?..

Французы взяли фильм крепко. В два дня переоборудовали экран: он расширяется в момент атаки. Грандиозно!

Вся парижская машина уже в ходу: пресса, фото, реклама. На страницах газет — парни из Кронштадта. Было разослано 1500 билетов: от министров до... (я не знаю «до» кого тут рассылают). Впервые (во Франции) с экрана зазвучит «Интернационал».

Иду в театр проверить все сам. Сидят разные господа с капиталами в несколько миллионов франков. Просят, во избежание эксцессов, кое-какие выражения изъять. Отказываю. (Удобно ссылаться на США, где фильм идет полностью.)

22 мая, 9 часов вечера.— К театру подходит гвардейский караул. (Блестящие кирасы, плюмажи...) Собирается толпа. Со стен на толпу глядят кронштадтцы (Москва самолетом дала десятки отличных фото).

Съезжается Париж... Слов нет — это эффектно. Сотни машин: меха, искрящиеся платья, формы, смокинги, фраки... Бульвары в золотисто-красном освещении. Полиция...

Мы подъезжаем к 9-ти. В фойе, в партере, на балконе — шелест и легкий гул. Я перебираю в памяти литературу о Париже, то, что мы знаем (от Расина до современных французов); ассоциирую серию наших спектаклей: «Человеческая комедия», «Дама с камелиями», «Мольба о жизни», — не то! Итак, вот он — живой «Tout Paris»*, как шептал мне в ухо monsieur** Бергхольц, делец и воротила. Жали руки, что-то спрашивали о Москве и прочее. А что им Гекуба!

В зале — белые (русские эмигранты).

Страшный холод был на душе. Феномен пронизывал меня до сердцевины мозга: вот, по сути, — классически-чистые враги... Как странно, что они вокруг... Это бывший С.-Петербургский свет... Конечно же!

Я чувствовал себя лицом к лицу... Всякий вопрос-ответ, шутка, улыбка — все, в сущности, маскируемое с той и другой стороны. Вот рядом господа — те самые, которые были на «Юге России». Ну, им и посвящаю сегодняшнюю премьеру!

... В партер входят старцы и старухи. Они, несомненно, умерли лет десять-пятнадцать тому назад, но делают вид, что живы. По

* Письмо в редакцию журнала «Знамя».

* «Весь Париж». (*Фр.*)
** Господин. (*Фр.*)



Детский рисунок Конрада Вольфа после просмотра «Мы из Кронштадта». 1936 год

К. Вольф — сын известного немецкого писателя-антифашиста Фридриха Вольфа, ныне — видный немецкий кинорежиссер



Вс. Вишневский в своем кабинете. На стене — испанская афиша фильма «Мы из Кронштадта». 1950 год

мертвой коже—краска [румяна]... Дельцы, артисты, писатели, журналисты... Чиновники... (Они не смеют вести себя в отношении фильма иначе, чем их начальство.)

Меня просят сказать несколько слов: общество желает видеть «господина драматурга Вишневского»...

Знаю: если начну говорить, то сейчас, сию же минуту я скажу этой публике то; что будет ей страшно услышать. Я любезно отклоняю предложение.

Нас вызывают—до фильма. Наша группа выходит на сцену и раскланивается... Зал шумный, слепят юпитера, снимают...

Гвардейский караул стоит... Бравые ребята по-солдатски разглядывают «баб» и тонко перемигиваются. Я поймал эти взгляды, и мне ответили взглядом же—по-мужски, по-солдатски. Жаль, что гвардейцев с момента показа фильма уберут.

Пока зал гудит и аплодирует—партер, балкон...

Вероятно, и эта публика думает обо мне в полном тайном соответствии с моими мыслями о ней...

Свет идет волнами. Все цвета радуги заливают шелк занавеса. Здесь любят эффект и «красоту». Занавес раздвигается, свет гаснет—и кронштадтцы начали!

«Paris soir» пишет сегодня: «Публика сидела почти в религиозной тишине!» Допустим... Я думаю, разглядывали, прикидывали: как это бывает и будет. Одни—чего стоит СССР; другие—как все повернется; третьи—когда? Четвертым было наплевать; пятые смотрели профессионально.

Сдержанность парижского света почти ч а с боролась с духом фильма... Прорвало наконец—и Париж разразился овациями. Идут матросы, идут мстители!

Потом цветы—красные розы,—жадное разглядывание нашей группы, давка, поздравления и т. д. Уже сообщают котировки, отзывы, местные настроения: «O, monsieur Vichnevsky! Exclusive! Formidable!»*

Мы выходим из театра. Толпа... Мы идем в своих смокингах,—дикое ощущение. Рабочая толпа, которая ждет нашего выхода, может принять нас за тех, кого топят... (в финале фильма).

Премьера прошла—вот и все. На душе смутно...

Фильм попадет в рабочие районы лишь через шесть месяцев—вот там и будет победа!»

«31/V 1936 г.

Привет, друзья!

Чувствую себя здесь вполне на месте...

Слитность и единство мира—органика человечества. Этому крайне помогли п р о с т ы е встречи; беседы с художниками, рабочими,—и в н у т р е н н е е с а м о у т в е р ж д е н и е плюс у т в е р ж д е н и е и з в н е... Вторую неделю парижская пресса пишет о фильме. Анализ блистательный, тонкий... И эта победа в «столице искусств»—естественно, была для меня очень значительным жизненным этапом. Ощущение п р а в а быть на нужном и д о л ж н о м месте в Париже, то есть, значит, везде в иностранном мире, добыто... И мир, ве́домый ранее из монографий, репродукций и т. п.,— стал миром реальным, ощутимым...

Вс. В и ш н е в с к и й»

* «О господин Вишневский! Исключительно! Прекрасно!» (*Фр.*)

Фильм действительно шел с исключительным успехом. Воскресные сборы доходили до 40 тысяч франков против обычных 8—10 тысяч. К вечеру у входа в кино собирались толпы рабочих с окраин, так как последний сеанс шел по удешевленным ценам. Многие из них влезали на старые липы у кинотеатра и терпеливо, часами дожидались своей очереди, расположившись на крепких ветвях, как стайки птиц.

«Я молча глядел на этих друзей, товарищей всех национальностей»,—вспоминал позже Вишневский. Его удручала невозможность широко распахнуть двери именно этому, дорогому ему, зрителю.

Несмотря на все дела и волнения, Вишневский и Дзиган попутно без устали изучали и в Париже, и в Лондоне, и несколько позже в Италии все, что могли, в области кино. Мне хотелось бы упомянуть о той огромной дружеской помощи, которую оказал в Лондоне Вишневскому и Дзигану известный публицист и киновед Айвор Монтегю, подробнейшим образом ознакомивший их с достижениями английской кинематографии...

Мы побывали почти во всех лучших европейских киностудиях, смотрели первые цветные фильмы.

> «Иностранные фильмы в большинстве—смотреть тяжело: изумительная техника, блеск и пустота... Зато Чаплин—шедевр: и плачешь, и смеешься... Он тонок, горек...»—писал Вишневский 5 мая 1936 года.

В те дни в Париже шли и другие советские фильмы: «Чапаев», «Крестьяне» и наши хроники. И мы не жалели времени, чтобы встретиться хоть на экране с живой советской действительностью и отдохнуть часок от «Европы».

По утрам Вишневский утопал в газетах. Ему было крайне интересно читать всю мировую прессу—«ощущать пульс мира». Владея тремя языками в достаточной для этого степени, он ежедневно прочитывал ворох английских, французских, американских и немецких газет... Он целиком отдавался чтению. Обычно это занимало несколько часов, и оторвать Вишневского от газет казалось невозможным. Каково же было мое удивление, когда однажды, едва взяв в руки очередной номер «Пари суар», он вскочил, отбросив остальные газеты, и показал мне маленькое объявление: в Пасси* в каком-то маленьком кино «Camera» шел фильм «Буря над Мексикой», смонтированный из материалов, заснятых группой Эйзенштейна. Эта группа, как известно, во время своего пребывания в Мексике сняла более 80 тысяч метров пленки, но негатив был задержан в Америке. То, что нам предстояло через час увидеть в Париже, было фильмом, склееным из этих материалов чужими руками, даже без согласования с авторами.

Так как в Москве мы не раз видели у Эйзенштейна великолепнейшие фото с «мексиканских» кадров и много слышали об этой огромной проделанной им работе, то, естественно, отложив все дела, мы тут же помчались в Пасси.

В кино было сравнительно мало людей. К нашему удивлению, слышалась только русская речь. (Оказалось, что Пасси—район, в котором проживало много русских эмигрантов.) Какая-то старушка притащилась со своей собачонкой... Кто-то дымил сигарой,—все это разрешалось в парижских кино.

Фильм сразу нас захватил... Волновало и то, что мы смотрели на чужбине фильм друзей. Поэтому, когда в особенно сильном месте мы услышали ироническую реплику на русском языке, да к тому же вдруг пискнула испуганная собачка,—совершенно разъяренный Вишневский вскочил и закричал на весь зал: «Ефим, как тебе нравится эта провинция?» Эффект был ошеломляющий! Сразу воцарилась мертвая тишина, а старуха с собачонкой исчезла...

> «Как жаль, что этот фильм у нас неизвестен. Это трагедия мексиканского крестьянства. Много острого: фольклор, пейзаж. Лепка кадра крепкая, сочная...». [Далее следует подробное описание фильма.
>
> «Торчат головы зарытых заживо в землю крестьян. И вот по полю, по головам живых—бешеный карьер конных охранников...
>
> Символичен финал: гигантские панорамы гор, старинные памятники, гром над страной и огни пожаров над поместьями...
>
> Есть блестящие кадры! Казнь страшна, но монтаж и звук (!)—все это чужими плохими руками...
>
> Тут же послали Эйзенштейну письмо и программу кино «Camera».

•

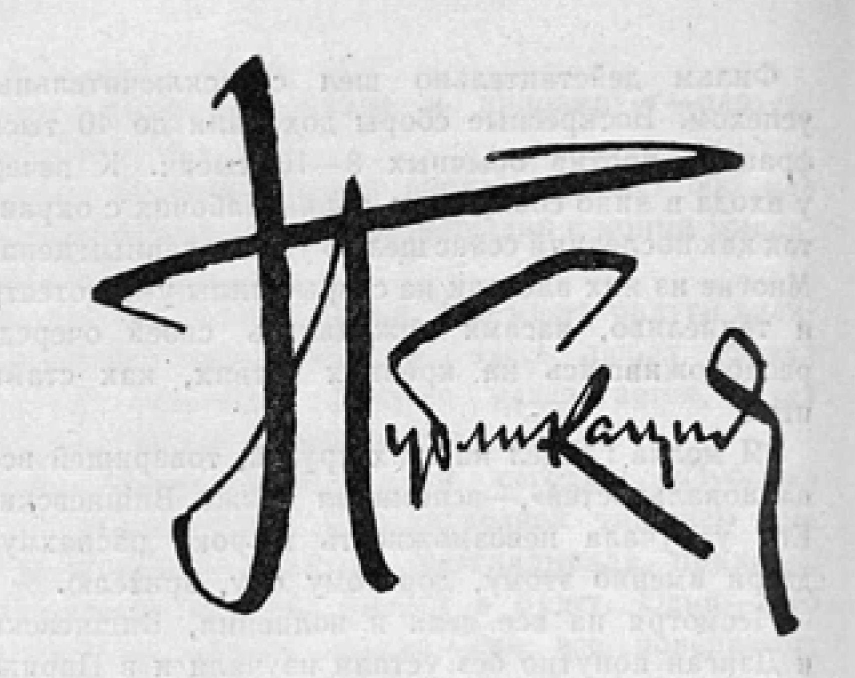
После Парижа и месячного пребывания в Италии сильно потянуло домой... И наконец мы в Негорелом... Вишневского и Дзигана там уже ждала выехавшая навстречу группа журналистов и кинематографистов, так как все понимали, что «Мы из Кронштадта»—новая победа советской кинематографии за рубежом, что фильм еще раз показал миру, как высока доблесть советских людей.

Позже Вс. Вишневский вспоминал:

> «Позади победное шествие «Мы из Кронштадта», добытое годами невероятно напряженного труда, проб, исканий...».

Так началась большая жизнь Всеволода Вишневского в кинематографии. О дальнейшем—в следующий раз.

* Район Парижа.



Незавершенный сценарий А. Куприна

Если мы просмотрим обширный список русских дореволюционных фильмов, то в числе сценаристов и авторов экранизированных произведений увидим много писательских имен — Л. Н. Андреева, И. С. Шмелева, С. Г. Скитальца, А. Н. Толстого, А. А. Блока, не говоря уже об А. М. Горьком. В их числе промелькнет и фамилия А. И. Куприна. Его имя было достаточно популярно, чтобы не привлечь внимания многих предприимчивых кинодельцов, тем более что его произведения, благодаря своей ярко выраженной сюжетности, несомненно являлись хорошим материалом для экранизации. Надо сказать, что дореволюционная русская кинематография широко использовала художественную литературу, но так же широко ее и искажала: часто от того или иного произведения оставались только одна сюжетная канва да название, само же произведение превращалось в бульварный роман, соответствующий вкусам владельца кинопредприятия. Протесты авторов инсценируемых произведений в печати мало чему помогали.

Не избежал этой участи и А. Куприн.

Уже в 1910 году, когда русская художественная кинематография делала свои первые робкие шаги, появился один из первых русских художественных фильмов «Поединок» — по повести А. Куприна. Он был выпущен фирмой братьев Патэ 28 сентября 1910 года (сценарий В. Коненко, режиссер А. Метр). Его небольшой метраж —250 *м* — говорит о том, что это была только голая схема Купринской повести.

К произведениям А. И. Куприна русская кинематография снова обратилась в 1914 году. В журнале «Сине-фоно» весной и летом этого года появилась громкая реклама:

«Блестящая страница в истории русской кинематографии — выпуск художественной ленты «Трус»...

Только гений А. Куприна!

Только таланты лучших сил русской сцены!

Только великолепная постановка т-ва «Русская лента»!

Был помещен и портрет «всемирно известного писателя А. И. Куприна» в восточном халате и тюбетейке.

Актерский состав в этом фильме действительно был очень сильным: И. Уралов, Б. Глаголин, Е. Тиме и другие актеры петроградских театров, но к А. Куприну все это имело только косвенное отношение. В письме в журнал «Жизнь и театр» писатель заявил, что «кроме моего имени и заглавия нет ничего похожего на мой рассказ «Трус».

По-видимому, сценарий был сочинен А. Котылевым, типичным представителем литературной богемы, который все время вертелся около писателя и мог даже получить его разрешение.

Аналогичная история произошла и с постановкой четырехсерийной «Ямы» в 1915 году. Ей предшествовала еще более шумная реклама с упоминанием имени писателя.

«Не было лучшего боевика! Богатая постановка по специальному сценарию А. Куприна, написанному автором по его нашумевшему роману. По общему размаху постановки, по игре артистов и силе впечатления «Яма» может быть действительно названа величайшей сенсацией сезона. Затраты на постановку 50 000 рублей».

А. Куприн опять-таки не имел никакого отношения к этой постановке.

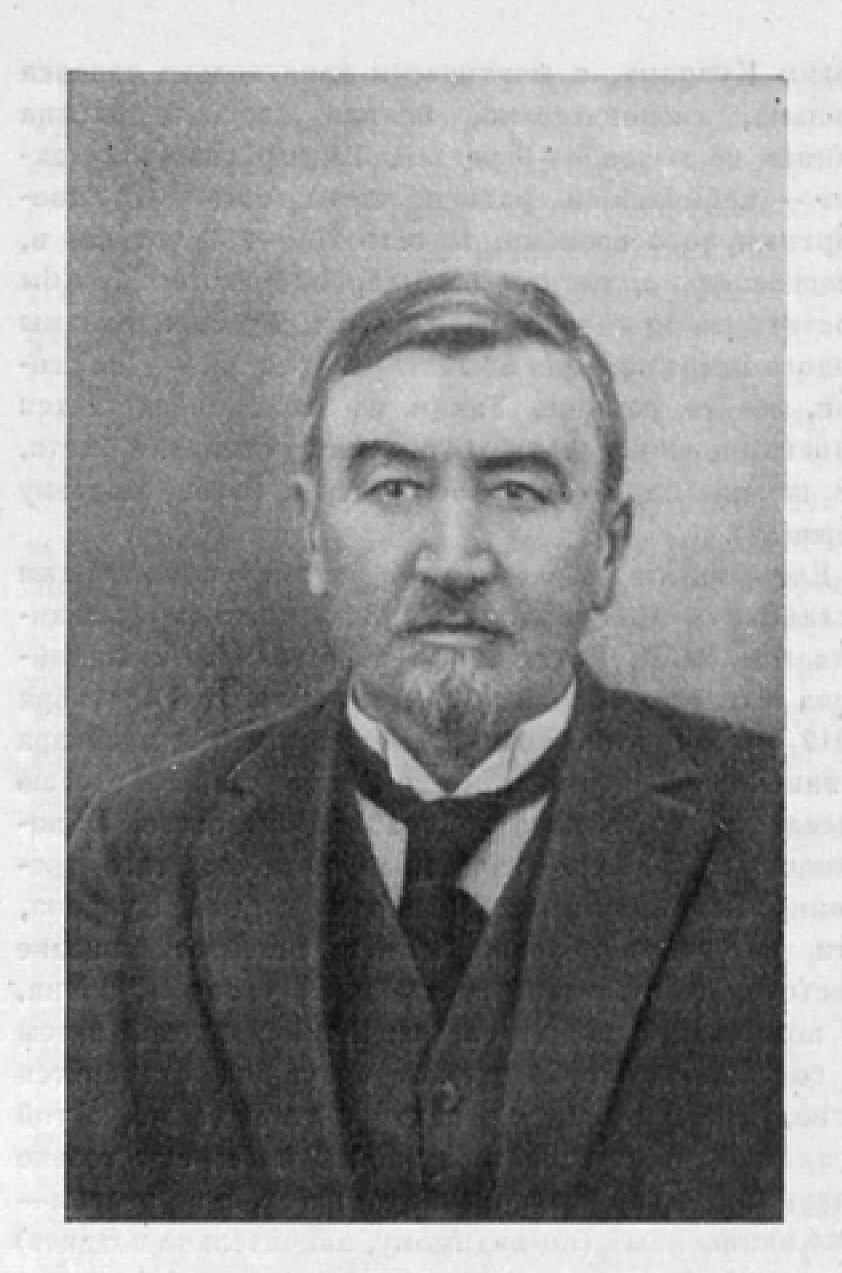
За «Ямой» последовали и другие постановки: «Гранатовый браслет» (сценарий Э. Бескина, режиссер Н. Маликов, выпуск 1 ноября 1915 года), «Впотьмах» — под названием «Гувернантка» (сценарий Н. Бреницкого, режиссер В. Туржанский, выпуск 13 февраля 1916 года), «Олеся» (сценарий А. Каменского, режиссер Н. Арбатов, выпуск 17 октября 1916 года). Сведений об авторском участии А. Куприна в этих постановках нет, но, поскольку впоследствии он работал вместе с В. Туржанским, можно предположить, что писатель мог быть хотя бы в курсе дела с его постановкой.

Первоначально, как известно, А. Куприн относился к кинематографу с некоторым предубеждением. В «Кино-журнале» № 16 за 1913 год было помещено следующее высказывание Куприна: «Я не являюсь противником кинематографа, но всегда чувствую поразительно неприятное чувство, когда мне приходится наблюдать на полотне самого себя... Мы в конце концов не знаем ни своего лица, ни своего голоса, а в кинематографе глянуло на меня чье-то до ужаса знакомое лицо. Оказывается — это был я, собственной персоной. Чувствовал я себя отвратительно и моментально из кинематографа ушел».

Но затем Куприн все больше и больше интересуется кинематографией и даже выступает одновременно в качестве киносценариста и киноактера. Речь идет о небольшой киношутке, снятой на даче у Куприна, в которой участвовали его друг артист Жакомино, писатель Н. Н. Брешко-Брешковский и сам Куприн. По-видимому, она была снята в 1913 году, а в 1915 году был сделан второй вариант. Этот фильм имел два названия: «Жакомино жестоко наказан» и «Наказанный любовник, или Шофер подвел».

Во всяком случае, в 1915—1917 годах Куприн хорошо знал кинематографию, имел кое-какое представление о кинематографической технике. Об этом убедительно свидетельствует хотя бы такой отрывок из его рассказа «Звезда Соломона», написанного примерно в это время: «Когда мы глядим на освещенный экран кинематографа и видим, что на нем жизненные события совершаются обыденным, нормальным, разве чуть-чуть усиленным темпом, то это означает, что лента проходит мимо фокуса аппарата со скоростью около двадцати последовательных снимков в секунду. Если демонстратор будет вращать рукоятку несколько быстрее, то соразмерно с этим ускорятся все жесты и движения. При сорока снимках в секунду люди проносятся по комнате...» и т. д.

И однако до сих пор мы не имели конкретных и убедительных данных об активном интересе Куприна к «большой» кинематографии, о его стремлении



А. И. КУПРИН

всерьез приобщиться к новому виду искусства.

В заграничном архиве Куприна, привезенном его дочерью К. А. Куприной и ныне поступившем на постоянное хранение в Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, обнаружен неоконченный сценарий «Моя звезда». Это сценарий большой полнометражной картины. Он позволяет по-новому оценить отношение Куприна к русской кинематографии.

Прежде всего возникает вопрос о датировке этого сценария. Никаких данных об этом ни в переписке Куприна, ни в кинематографической периодике тех лет нет. Написан он на английской бумаге с водяными знаками, на которой обычно писал Куприн в 1910—1917 годах; характер употребляемой писателем специальной кинематографической терминологии — различные «планы», «диафрагма» и прочие — явно свидетельствовал о том, что этот сценарий был написан уже в период большей или меньшей зрелости русской кинематографии. И, наконец, — возможный метраж картины. В рукописи имеющегося сценария — полторы части, «акта», по термино-

логии Куприна, а фактически дана только завязка фильма, следовательно, полная картина должна занять не менее 5—6 частей. Размер каждого «акта» — нормальный размер части обычной кинокартины того времени, то есть 200—250 метров, и, следовательно, метраж всей картины должен был бы достигнуть примерно 1500 метров. Русские фильмы такого метража были обычны уже для 1914—1917 годов, но не раньше. Таким образом, определяется ориентировочно дата написания сценария (хотя, не исключено, что он относится к более позднему периоду).

Еще одним серьезным фактом, помогающим установить датировку сценария, явилась (указанная мне Э. М. Ротштейном) заметка А. А. Измайлова в газете «Биржевые ведомости» от 8 сентября 1912 года под заглавием «Новая пьеса Александра Ивановича Куприна». В ней автор излагает свою беседу с писателем о задуманной им пьесе. И поскольку Измайлов, известный писатель того времени, был одним из ближайших друзей Куприна, эта беседа безусловно может считаться вполне достоверной и точно передающей слова Куприна. И вот, если сравнить содержание купринской пьесы с содержанием публикуемого сценария, становится ясно, что сюжетно это почти одно и то же, с той разницей, что в первом случае мы имеем еще только задуманную, но не написанную пьесу, а во втором— уже написанный (по-видимому, значительно позднее) сценарий. И поскольку сценарий не имеет конца, мы позволим себе более или менее подробно изложить содержание измайловской заметки, чтобы читатель мог мысленно восполнить недописанную фабулу сценария и дополнить характеристики персонажей.

«Название моей пьесы я еще не придумал, — говорил А. Куприн, — она будет в шести картинах. Мой герой... это сильная натура, морской волк, энергичный, умный и талантливый капитан корабля, истый Одиссей, видавший виды и любящий в жизни борьбу, приключения, препятствия — все красочное разнообразие живой, несколько дикой, первобытной жизни... Капитан любит свою стихию, влюблен в жизнь. У него подобранная группа таких же, как он, смельчаков, тоже очарованных бурями, жуткими ночами в море, всем этим беспокойным укладом морского бытия, заглядыванием смерти в самые глаза, хождением на волосок от гибели...

Четырнадцать дней с риском для жизни капитан ведет к берегу свое судно сквозь ночь и бурю, между рифов, мелей и скал. Четырнадцать дней он не спит как следует. Он утомлен до последней степени. Но вот и берег... Капитан почти валится с ног. Он устал как собака... Назначив своим товарищам, когда и где снова сойтись... капитан засыпает чудовищным сном в портовом кабачке.

Между тем редеет толпа, и оставшиеся расступаются перед властелином острова, герцогом, которого случайная охота привела сюда. Это гордый аристократ со всеми понятиями человека белой кости, наследственно воспитавшегося в мысли о разделении людей на аристократов и плебеев. С пренебрежением смотрит он на эту картину сна (который он принимает за опьянение)... Он роняет презрительные фразы насчет идеалов плебса. Жестом пренебрежения он указывает на капитана: «Вот если бы короли попробовали дать власть такому! Человечество посмотрело бы, что из этого вышло!..» Над капитаном готовы сшутить старую шекспировскую шутку. Его перенесут во дворец и уверят его, что он — сиятельный герцог».

На этом кончается первый акт, точно так же как и в сценарии.

«...Во втором акте капитан просыпается в герцогских чертогах... Все мысли его уже сосредоточены, мозг работает трезво и метко. Царственная одежда идет ему так, точно он родился в ней. Стук в окно. Кто еще! А, это верный Беппо. Он будет приносить ему все нужное этим же путем...

...И вот палата нового «правителя» наполняется придворными всех сортов и цветов, вплоть до герцога. Столы трещат от яств, вина льются рекой. Чтобы этот чудак был совсем одураченным, надо его напоить. Но для нового властелина вина действительно только льются, не попадая в рот. Мимо рукава он льет их, показывая только вид невоздержанного пьющего.

— Пора представить вашей светлости наших министров, — говорит герцог, едва удерживаясь от хохота...

Все, что говорит новый властелин этим искусившимся лжецам и лицемерам, так умно, так метко и так находчиво, что герцог в настоящем восторге. Он не ожидал ничего подобного...

...Новый властелин начинает править... И вот с первого же дня начинаются такие действия новой власти, какие, с точки зрения прежнего герцога, его семьи, штата, — кажутся совершенными чудачествами и безумием. Новому герцогу докладывают о колоссальной недоимке, накопившейся за народом. — Простить! — объявляет он. Приносят к его подписи акт, карающий смертью 600 виновных. — Отпустить их на свободу! — Старый герцог, вчера восхищавшийся государственной мудростью своего нового ставленника, сегодня кусает губы... Всем уже ясно, что на троне родовых аристократов сидит настоящий плебей, все действия которого в высшей степени логичны, мудры, гениальны с точки зрения демократических понятий, и все жестоко оскорбляют начало, царившее в этой маленькой стране до сих пор. И придворная интрига растет и растет...».

Происходит встреча капитана с дочерью герцога. Она предупреждает капитана о намерении придворных отравить его. Капитан горячо благодарит ее. «И впервые душа его раскрывается перед ней... Пламенное внезапное чувство вспыхивает в герцогской дочери. О как давно она ждала такого человека!»

Последний акт пьесы. «Новый властелин убедился в том, что он не понят... Ему самому трудно сдерживать свою натуру, жаждущую приключений, а тот срок, который он назначил своим товарищам по морским путешествиям, уже подходит. Его тянет опять к бурям, к грозам, к тревожной, полной разнообразия жизни морского волка...».

Перед дворцом собирается народ. Капитан говорит свое последнее слово. Он уезжает. Вместе с ним уезжает и дочь герцога.

Таков замысел ненаписанной пьесы Куприна. Пересказ А. Измайлова позволяет в общих чертах представить дальнейший ход развития действия в сценарии. Но, подчеркиваем, только в общих, так как публикуемый сценарий уже в своем первоначальном наброске значительно отличается от пьесы.

Совпадает характеристика главного героя — капитана, частично герцога (короля). Но Беппо — в пьесе старый морской волк, друг капитана, в сценарии — это девушка Бьянка, скрывающаяся под видом юнги; она должна играть одну из основных ролей в сценарии. В сценарии имеется принц — жених дочери короля, который, по-видимому, выступит врагом капитана; широко показаны в сценарии придворные, дворцовая камарилья; большую роль должна играть королева, самый страшный враг капитана. Сценарий обрывается на том, что капитан, узнав о шутке, которую решили с ним сыграть, принимает вызов и решает бороться с герцогом (королем) и с его двором.

Еще А. Измайлов очень хорошо уловил (а может быть, ему об этом подробно говорил сам писатель) общую сатирическую направленность пьесы. Свою заметку Измайлов кончил так: «Вся пьеса Куприна написана в фантастических тонах, сквозь которые, однако, явно чувствуется глубоко реальная идея. Это — замысел глубокого, заядлого демократа в душе, и когда Куприн, разгораясь, говорит о золотых венцах, шатающихся на головах королей, о всесокрушающей силе плебейского ума и плебейских рук — вы чувствуете, что в пьесе, вероятно, будет не мало мест, по которым разгуляется цензорский карандаш... Куприн дает сатиру на королей и на власть, прибавляя к этому апофеоз плебейского таланта...».

В сценарии эта сторона резко усилена. Перед нами два враждебных лагеря — король, королева, двор и его прислужники и капитан, его друзья, простой народ, ненавидящий власть аристократии.

В сценарии есть очень характерная ремарка. «Действие... относится, в сущности, ко всяким эпохам и ко всяким странам. Поэтому полная свобода в костюмах и в перемене имен собственных».

Тем самым Куприн настойчиво подчеркивал, что это сатирический памфлет, а историческая бутафория только скрывает конкретные факты и обстоятельства. Конечно, искать абсолютного совпадения определенной исторической обстановки с купринским сценарием было бы неверно, но все же кой-какие на первый взгляд «случайные» совпадения есть, особенно если предположить, что сценарий мог быть написан в 1915—1916 годах, накануне Февральской революции, когда особенного напряжения достигла борьба так называемых «дворцовых сфер», царского самодержавия, со все более и более проявлявшимися общественными силами, с недовольством широких народных масс.

Следует обратить внимание на характеристику королевы: «...Остатки мрачной трагической и злой красоты. Властолюбива до болезни... Набожна. Склонна к мистицизму и тайным наукам». (Последняя фраза вписана позднее, над строкой.) Нет ли тут некоторого, пусть отдаленного сходства с последней русской царицей — Александрой Федоровной? Вокруг нее, как известно, постоянно группировались всякого рода проходимцы: хироманты, астрологи, «старцы» и прочие «чудотворцы». Распутинская история получила широкую огласку в последние годы перед революцией. А в числе действующих лиц сценария назван Альдо Мирето — астролог, алхимик.

Смешно было бы, как мы уже говорили, искать всюду в сценарии каких-то реальных прототипов, но отдельные намеки на конкретных представителей царской бюрократии есть. И это позволяет рассматривать его как произведение, направленное против деспотизма вообще и против русского самодержавия в частности.

Публикуемый ниже сценарий безусловно представляет большую ценность и для изучения взаимоотношений русской литературы и кинематографии. Он свидетельствует о том, что Куприн очень серьезно отнесся к написанию сценария для «большого» фильма, подошел к нему, как к художественному произведению: не только детально разработал сюжет и дал исчерпывающие характеристики действующих лиц, но и пытался разработать и осмыслить сценарий и в кинематографическом плане: с указанием необходимых технических приемов ввел ремарки для режиссера и т. п. Многие из технических терминов, употребленных Куприным, звучат сейчас странно (например, «великий передний план» — вместо «крупный план» и прочее), но самый факт разработки русским писателем в те дале-

кие времена методов кинематографической подачи материала нельзя не оценивать как явление очень интересное и значительное, говорящее о серьезном прогрессе русской кинематографии и русской кинодраматургии.

Таких детально разработанных в плане кинематографическом, режиссерском сценариев тогда еще не встречалось. Это было своего рода новое слово, новое явление в русской кинематографии, и можно только пожалеть, что этот сценарий не был осуществлен постановкой.

Сценарий публикуется по рукописи Куприна, ныне хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР. Он состоит из чернового (неполного) текста первого акта; перебеленного текста конца первого акта и начала второго; машинописного авторизованного (неполного) текста обоих актов. При публикации в основу положен окончательный машинописный текст сценария с необходимыми добавлениями недостающих кусков по рукописи; поэтому и получилось, что в сценарии говорится то о герцоге Соллерийском, то о короле. Это небольшая несогласованность ранней и окончательной редакции, все же остальное совпадает в этих редакциях полностью.

Ю. КРАСОВСКИЙ

А. Куприн

Моя звезда

(Кинематографическая пьеса в ...актах)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Аннибал III Роверэ, король Соллерийский, 54-х лет.

Юлия, королева, его супруга, 48-ми лет.

Лианора, их дочь, инфанта, 19-ти лет.

Франческо Атти, сын великого герцога Верройского, 22-х лет.

Андреа Кэй, капитан торгового брига «Моя звезда», мореход, искатель жемчуга, воин, открыватель дальних земель, 35-ти лет.

Лео Дориа, министр соллерийской полиции, 55-ти лет.

Альба Кастелляно, министр соллерийского двора, старый интриган, 65-ти лет.

Адамо Делио, министр наук и искусств, либерал, 40 лет.

Великий инквизитор соллерийский, древний старик.

Граф Маттео Дино, начальник гвардии и дворцовой стражи, военный министр, конквистадор, 45 лет.

Фреско Бальдо, секретарь короля.

Граф Варани, главный казначей королевства.

Беппо (впоследствии Бьянка), девушка, переодетая юнгой. Для публики это тайна, почти до конца пьесы. Артистка должна в совершенстве играть роль юноши лет 15—16. Еще лучше, если бы эта роль исполнялась очень похожими артисткой и артистом, что, увы, вряд ли возможно.

Уго Однорукий, пират.

Альдо Мирето, астролог, алхимик.

Палач соллерийский...

Министры, придворные, фрейлины, пажи, слуги, скороходы, писцы, гонцы, герольды, доминиканские монахи, матросы, солдаты, наемные убийцы, толпа.

(Действие происходит в В[еликом] герцогстве Соллерийском, в дворцовых комнатах и саду, частью на пристани. Относится оно, в сущности, ко всяким эпохам и ко всяким странам. Поэтому полная свобода в костюмах и в перемене имен собственных.)

Характеристики главных действующих лиц:

Великий герцог. Горд, высокомерен. Твердо верит в божественное происхождение своей власти, с высоты которой не видит разницы между первым из своих сановников и последним крестьянином. Деспотичен, жесток, но отважен и сам любит смелых людей. Данное однажды слово хранит строго, не боясь ни страшного, ни смешного. Холоден, кроме редких случаев бешеного гнева. Почти недоступен человеческим слабостям, за исключением нежной любви к дочери. Находит тонкое наслаждение в испытании человеческих душ.

Юлия. Нравственный и физический облик Екатерины Медичи (французской). Остатки мрачной, трагической и злой красоты. Властолюбива до болезни. Постоянно ведет интриги, причем без угрызения совести прибегает к кинжалу и яду. Набожна. Склонна к мистицизму и тайным наукам. С герцогом в молчаливой, давней вражде. Дочь свою боготворит.

Лианора. Веселая, здоровая девушка. Кокетлива, проказлива и капризна, но в меру. Добра и отважна. Скучает в сфере дворцовых интриг и политики. Великодушна, отзывчива, но не глубока. Быстро увлекается, еще быстрее забывает и остывает.

Андреа Кэй. Один из тех великих характеров, какие выковала эпоха Возрождения, к тому закаленный трудами и опасностями дальних морских путешествий. Один из многих людей, рожденных властвовать, но черпающих во власти не наслаждение, а необходимое средство. В нем есть что-то напоминающее прекрасное дикое животное: мягкая сила и грация в движениях, сжатая, как пружина, энергия, в состоянии покоя, сверхъестественная быстрота [*крзб*] и движений в минуты опасности.

Умеет подчинять себе людей одним взглядом, одним движением ресниц. В душе — поэт; делать добро для него так же естественно, как дышать, но в каждую нужную минуту способен проявить гигантскую силу воли и, если нужно, жестокость. Никогда ему в голову не приходит вопрос — признает ли он над собой чью-либо власть, но естественно и уверенно он знает, что он один во всем мире и что ему все позволено; поэтому он умерен во всем, целомудрен, трезв; ему легко делать людей счастливыми и прощать их ошибки. Он из тех, кого непринужденно боготворят сильные мужчины и любят нежные девушки. Воплощенная здоровая жизнь — он влюблен в мир. Находчивость, светлая улыбка, признательность за услугу, страсть к новизне впечатлений — вот его другие черты. Он красив, умен, много читает. Верит в свою звезду, которую находит в созвездии Кассиопеи.

Маттео Дино. Конквистадор. Из тех железных солдат, что завоевывали для государей города, но иногда и свергали герцогов с тронов. Бешено храбр, горд, остро чувствителен к лести и к обиде. Поклонник физической силы и величия духа. Грубая, несложная, суеверная, но фантастическая натура. Верен лишь по срок контракта или словесного договора, но верен, как самый верный пес. Пролил много крови. Убийство для него — жест.

Беппо (Бьянка). Соединяет в себе редкие, почти несовместимые, благородные свойства: силу страсти, силу души и воли, чистоту мысли и смелую радость подвига. Из тех женщин, что любят однажды и до смерти, хотя бы любовь их была непризнана и незамечена, что самоотверженно подавляют в себе под видом внешнего спокойствия муки ревности и мучительно рады, если любимый человек счастлив с другой. Цельный и ясный характер, недоступный лжи и мелочи.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

(Для перевода: П. П. — передний план: В. П. П. — великий передний план.)

ТРЕТИЙ ДЕНЬ БУРИ

1. *(Издали)*. Парусный корабль трехмачтовый, застигнутый сильным ураганом, скрывается и показывается среди волны.

2. *(Из 1-й)*. Корабль ближе.

3. *(Из 2-й)*. Капитанский мостик. Два матроса стоят у рулевого колеса. Андреа за компасом.

4. *(В.П.П.)* Андреа за компасом.

5. *(Диафрагма)*. Лицо Кэя. Пристальные, зоркие, прищуренные глаза. Резкие морщины между бровями. Выражение лица суровое и энергичное.

6. *(Продолжение 3-й)*. По трапу взбегает наверх юнга Беппо с дождевым плащом в руках.

7. *(П. П.)* Беппо дотрагивается до плеча капитана. Тот оборачивается с улыбкой. Беппо надевает заботливо на него плащ. Капитан дружелюбно хлопает его по плечу. Знаком показывает: «Иди вниз». Беппо недоволен.

8. *(П. П.)* Беппо медленно спускается по трапу. На середине останавливается, оборачивается и смотрит вверх.

9. *(Диафрагма)*. Лицо Беппо поворачивается назад и вверх, Беппо надеется, не позволит ли ему капитан остаться с ним. Очевидно, капитан не позволил. Разочарованно отворачивается.

10. Легко и небрежно спускается вниз.

11. Комната королевы Юлии. Королева стоит на коленях перед низеньким аналоем, читает молитвенник, перебирая четки. Встает, идет, садится в кресло около стола. Звонит в колокольчик.

12. Входит камеристка. «Доложите принцессе, что я ее жду». Та с низким поклоном уходит.

13. Королева одна. Опустив глаза, перебирает четки.

14. *(Диафрагма)*. Лицо королевы Юлии с опущенными глазами и шевелящимися губами. Вдруг губы перестают шевелиться и строго сжимаются. Глубокая мысль появляется в суровых складках бровей. Глаза внезапно широко раскрываются: взгляд Медузы — непреклонный, повелительный, холодный...

15. Комната принцессы Лианоры. Она стоит перед зеркалом, у ног ее придворная портниха оправляет роскошное платье.

16. *(В.П.П.)*. Стоя спиной к зеркалу, принцесса оборачивает назад голову, чтобы увидеть свою обнаженную спину.

17. *(Диафрагма)*. Показывается двойное изображение принцессы. Она заглядывает в зеркало с другой стороны и на секунду показывает лицо en face.

18. *(Прод[олжение] 15)*. Стук в дверь. «Войдите!» Камеристка королевы докладывает. Несколько взглядов в зеркало. Камеристка в неподдельном суетливом восторге от красоты принцессы. Лианора польщена. Две-три поправленные ленточки. Улыбнувшись самой себе, принцесса с сожалением отходит от зеркала, знаком велит камеристке идти и следует за нею.

19. Спускаются по лестнице, увешанной по обеим сторонам трофеями охоты, рогами лосей и оленей, кабаньими и медвежьими мордами.

20. *(Продолж[ение] 13)*. Королева оборачивает лицо к двери. Дверь отворяется. Входит фрейлина, докладывает о принцессе и тотчас же отступает, широко открывает ей дверь. Принцесса издали делает матери низкий поклон.

21. *(В. П. П.)* Поклон принцессы: в нем сознание своей красоты и грации, и насмешливо подчеркнутый этикет, и шаловливость избалованной любимицы.

22. Два шага ближе, еще поклон. Подбегает к матери, целует ее руки и лицо. Опускается рядом на низенький табурет. Смотрит ласково, смеясь, снизу вверх на мать.

23. Нежная сцена.

24. *(Продолж[ение] 23)*. Королева нежно гладит волосы дочери. «Покажись, как ты одета!» Дочь подымается, отходит на пять шагов.

25. *(В. П. П.)* Взявшись кончиками пальцев за края юбки, Лианора позирует, изящно и медленно поворачиваясь, застенчиво и изящно склоняя голову, зная, что ею мать любуется. Особый род кокетства перед обожающей матерью.

26. *(П. П.)* Королева довольна. Одобрительно кивает головой. Затем: «Сегодня прием молодого сына герцога Верройского». Лианора слышала об этом. «Говорят, он является к нам в качестве жениха». Лианора пожимает плечами. «Это очень недурная партия». Лианора смеется, отрицательно трясет головой: нет, нет, нет, она совсем не хочет замуж. Ей хорошо в семье... Подбегает к матери, обнимает ее...

27. *(В. П. П.)* Прижимается щекой к ее лицу, принимающему ласковое, почти доброе выражение.

28. Внутренний двор. Дворец. Высокая каменная стена с зубцами и бойницами. В стене полукруглые, дубовые, окованные ворота, запертые на засовы. Сбоку караульня. По выступу на стене, высоко над землей, вдоль зубцов ходит часовой с пищалью. Останавливается.

29. Часовой заглядывает между зубцов, присматривается в даль. Защищает глаза ладонью. Оборачивается назад. Подняв кверху руку, что-то кричит в караульное отделение.

30. *(Прод[олжение] 29)*. Из караульни выходят двое солдат, подходят к воротам.

31. Вид со стены. Издали приближается кавалькада. Принц Франческо со своей свитой.

32. Вид на замок, к которому приближается Франческо Верройский со своей свитой.

33. Подъезжает к подъемному мосту. Герольд принца выезжает вперед.

34. *(П. П.)* Герольд, привстав на стременах, объявляет имя и титул приезжего.

35. Внутренний двор. Стена. Часовой со стены слушает герольда, оборачивается назад и вниз к караульным.

36. *(П. П.)* Часовой повторяет имя приезжего. Караульные берутся за цепи подъемного моста.

37. *(Прод[олжение] 34)*. Опускается подъемный мост. Растворяются ворота. Принц со свитой въезжает в замок.

38. «Любимцы короля Соллерийского». Королевская псарня. Множество породистых собак теснятся вокруг него. В руке у него хлыст.

39. *(В. П. П.)* Одна из собак, поднявшись на задние ноги, кладет ему лапы на плечи. Король ласкает ее.

40. *(Продол[жение] 39)*. Входит церемониймейстер, почтительно кланяется и докладывает о приезде принца Верройского.

41. Главный подъезд дворца. Въезжает принц Франческо со свитою. Слезают с коней. Встреченные придворными, подымаются по ступеням и входят во дворец.

42. *(Прод[олжение] 27)*. Принцесса Лианора, стоя рядом с сидящей матерью, обнимает ее. Камеристка входит и докладывает о церемониймейстере. «Пусть входят!» Церемониймейстер с низким поклоном: «Король просит пожаловать в приемный зал для встречи принца Верройского». Все уходят. Впереди королева, за ней принцесса Лианора, сзади церемониймейстер.

43. Большой приемный зал. Два ряда придворных. Между ними величественно идет король, довольно далеко сзади него королева и принцесса Лианора. На низкие поклоны король отвечает движением головы.

44. *(В. П. П.)* Фигура шествующего короля. Сквозь привычное — гордое и строгое—выражение, разнообразные оттенки в выражении лица: все зависит от него, на него, короля, смотрят: равнодушие, умышленная холодность, приветливая полуулыбка, безразличие. Обидное удивление: «Почему этот здесь?» Взор покровительства или обещания. Иногда подозрительный быстрый, боковой взгляд и недоверчивое движение головы; иногда король смотрит пристально, с открытой враждой и, очевидно, не ответив на поклон, отворачивается и т. д. Особенно любезная улыбка графу Дино, командиру гвардии.

45. *(Прод[олжение] 44)*. При приближении открывается часть зала, где стоят три кресла. Два одинаковых больших кресла под балдахином для короля и королевы. Кресло принца сбоку и внизу. Всходят на ступени и садятся.

46. *(П. П.)* Три кресла-трона. Сзади пажи. Сбоку короля Фреско Бальдо, секретарь. Если есть возможность, то рядом с королем паж, держащий на цепи с большими кольцами пантеру, тигра или льва. Изображение этого животного, как эмблема, повторяется на украшениях трона, на королевских знаменах и т. д.

47. *(Прод[олжение] 46)*. Приближается церемониймейстер в роскошной одежде (эмблемы). Поклон. «Наследный принц Верройский со свитой». Король важно наклоняет голову. Церемониймейстер делает полупоклон в сторону входных дверей.

48. Принц Франческо. Сзади свита. *(Вид от тронов)*. Приближаются.

49. Франческо со свитой перед тронами. *(Вид сбоку)*. Франческо выделяется несколько вперед. Глубокие поклоны королю, королеве, инфанте. Королевская чета отвечает важными поклонами. Принцесса отдает поклон, вставая с места. Герольд принца приближается к тронному месту, всходит на ступени и, преклонив одно колено, подает королю Аннибалу письмо с висящей на шнурке большой печатью. Король передает письмо секретарю, который принимает его с низким поклоном. Герольд отступает назад, не поворачиваясь к тронам спиной. Секретарь Фреско Бальдо снимает печать, разворачивает и пергамент. Король: «Письмо от любезного брата нашего, светлейшего герцога Верройского». Секретарь начинает чтение.

Принц Франческо, делая вид, что слушает чтение, иногда украдкою бросает взгляды на принцессу. С ее стороны та же игра.

50. *(В. П. П.)* Фигура принца Франческо. Он старается не привлекать на себя внимания, но в лице ясно выражается искреннее восхищение цветущей красотой принцессы.

51. *(В. П. П.)* Фигура принцессы. Она также рассеянно, как будто мимоходом, поглядывает на принца. В ее глазах чуть заметная улыбка и сознание своей красоты, и чувство превосходства, и легкая насмешка над восторгом принца. Она успела уже отметить изнеженность, почти женственность Франческо *(при желании можно диафрагмой)*.

52. *(Прод[олжение] 50)*. Секретарь кончил читать. Король встает, за ним жена и дочь. Король: «Приветствую вас, принц, в Соллерии! Дайте мне обнять вас, как сына моего брата и лучшего друга!» Сходит с двух ступеней трона. Принц, в свою очередь, подымается на две ступени. Король обнимает его. Вслед за тем [принц] с глубокими поклонами целует руки у королевы Юлии и принцессы Лианоры.

53. *(Повторение картины 1)*. «Пятый день бури».
54. *(Из нее)*. Судно в опасности. Ветер рвет паруса.
55. *(Обстан[овка] картины 3)*. Капитанский мостик. Капитан берет рупор, прикладывает ко рту. Ветер треплет его волосы.
56. *(В. П. П.)* Капитан кричит в рупор: «Все наверх!»
57. Палуба. Выбегают матросы. Разбегаются по реям и вантам, стараясь закрепить паруса. Работы на реях.
58. Падает грот-мачта. Корабль на боку. Общий ужас. Конец реи задевает матроса.
59. *(П. П.)* Матрос падает через перила в море.
60. *(П. П.) (Вид на борт)*. Падение матроса в море.
61. *(В. П. П.)* Тонущий матрос. (Кругом море и волны).
62. Часть мостика и лестницы. Капитан сбегает по трапу вниз.
63. Палуба. Капитан среди матросов распоряжается.
64. Шкипер и капитан. Шкипер показывает капитану за борт в море.
65. Матрос в море. Борется с волнами.
66. *(П. П.)* Капитан развертывает канат и бросает его.
67. Матрос в море. Брошенный канат ложится близ него. Он с усилием доплывает, обворачивает вокруг себя.
68. Палуба. Матросы тянут канат.
69. Другая часть палубы. Матросы стараются освободить мачту. Рубят концы рей и канаты. Капитан работает с ними.
70. *(В. П. П.)* Капитан рубит застрявший обломок.
71. Первая часть палубы. Матросы тянут канат. Между прутьями борта показывается голова.
72. *(П. П.)* Матросы руками помогают товарищу перелезть через борт. Он еле стоит на ногах.
73. Мачта освобождена. Команда, взявшись за нее с обеих сторон, подталкивает ее за борт дружными, согласованными усилиями. Сверху она подтягивается блоком. Корабль на боку.
74. Последние усилия. Мачта падает в море. Корабль выправляется.
75. Трап, ведущий на капитанский мостик. Капитан подымается вверх.
76. *(П. П.)* Капитан за компасом. Переходит вперед, на парусный балкон мостика.
77. Балкон перед мостиком. Судорожно вцепившись руками в поручни балкона, он всматривается в [даль].
78. *(Место картины 76)*. Вверх подымается Беппо (юнга). В руках поднос, на нем кувшин вина, бокал и морские галеты.
79. *(Место картины 78)*. Беппо подходит к капитану, предлагает ему подкрепиться вином.
80. *(П. П.) (Та же картина)*. Кэй знаком отказывается от вина. Берет несколько галет и кладет их в карман. Знаком благодарит Беппо. Берет одну галету и ест ее. «Однако я сам не заметил, что чертовски проголодался!». Беппо: «Вам надо отдохнуть, капитан. Пять суток без сна». Капитан: «Некогда!». Пауза. Оба смотрят в море. Кэй вдруг обнимает Беппо за плечо и прижимает к себе. «Тебе не было страшно, Беппо?» — «Нет! Я верю в вас, капитан». «А я верю в свою звезду. Посмотри вверх, влево. Следи за моим пальцем. Видишь эту блестящую синюю звезду. Когда я ее вижу, я спокоен». Пауза. Капитан еще ближе привлекает к себе Беппо.
81. *(В. П. П.)* Гладит его по щеке. «Ты славный мальчик, Беппо. Мне иногда кажется, что ты мой сын или младший брат». Беппо берет со своего плеча концы его пальцев и целует их. Капитан: «У меня никогда не было ни брата, ни сестры. Но иди ляг, ты устал! К утру буря утихнет».
82. Беппо медленно уходит. (В этой нежной сцене ни на момент не должна зрителем быть угадываема женщина в образе юнги).
83. Кабинет короля. Король сидит у стола. У ног его лежит любимая собака. У дверей стоит в выжидательной позе секретарь, весь в черном, с белым кружевным воротником. Король: «Пусть войдет министр искусств». Секретарь с поклоном берется за ручку двери.
84. Приемная перед кабинетом. Все высшие сановники дожидаются очереди доклада. Они с портфелями или пергаментами. Настроение, как всегда, торжественное и приподнятое. У дверей два солдата дворцовой стражи. Все стоят, кроме графа Маттео Дино, который развалился в креслах, нога на ногу, положив на колени огромную шпагу.
85. *(В. П. П.)* Секретарь выходит из дверей. Все присутствующие делают невольное, взволнованное движение к нему. Граф Дино смотрит на это с пренебрежением. Секретарь делает полупоклон министру искусств Адамо Делио. Тот торопливо идет к дверям, секретарь пропускает его, оставаясь в приемной.
86. *(Прод[олжение] 84)*. Кабинет короля. Министр Адамо Делио. Делает глубокий поклон, на который король отвечает холодным кивком и указывает министру на стул. Министр Адамо Делио развертывает пергамент и начинает чтение.
87. *(Прод[олжение] 85)*. Из входных дверей появляется начальник полиции Лео Дориа. Подходит к графу Дино и наклоняется к его уху.
88. *(П. П.)* Граф Дино и начальник полиции Лео Дориа. Брови графа сурово нахмуриваются, лицо выражает тревогу.

89. Граф встает, отстраняет начальника полиции, решительно идет к дверям королевского кабинета.

90. *(Прод[олжение] 87)*. Министр искусств Адамо Делио продолжает чтение. Дверь раскрывается. Твердыми шагами входит граф Дино. Министр, обернувшись и увидя его, прекращает чтение и дает ему дорогу к королю. Король привстал. На лице его легкое удивление и недовольство.

91. *(П. П.)* Выражение лица Дино. «Серьезные вести! Можно ли говорить при третьем лице?». Король: «Говорите при министре, граф Дино». «Чернь взбунтовалась. Толпа у подъемного моста».

92. *(Диафрагма)*. Лицо короля. Первые признаки гнева.

93. *(Прод[олжение] 91)*. «Требуют хлеба и мяса. Просят об отмене новых налогов». Король свирепо и вызывающе смотрит на министра искусств.

94. *(В. П. П.)* Фигура и лицо министра Адамо Делио выражают растерянность и беспомощность.

95. *(Прод[олжение] 94)*. «И о пересмотре основных законов!»

96. *(Прод[олжение] 93. Диафрагма)*. Лицо короля искажается страшным гневом и презрением.

97. *(Прод[олжение] 96)*. Король встает, выпрямляется, берет со стола хлыст и укоризненно указывает им на министра Адамо Делио: «Вот плоды ваших либеральных советов». Обращаясь к Дино, делает хлыстом энергичный жест. «Им нужен хлыст, а не мягкие реформы». Король звонит.

98. *(Прод[олжение] 97)*. Входит секретарь Фреско Бальдо. Король: «Скажите всем, кто там дожидается, что сегодня я никого больше не приму». Секретарь идет к дверям.

99. *(Прод[олжение] 84)*. Секретарь появляется в дверях приемной. «По распоряжению его светлости, приема больше не будет». Его окружают, тревожно спрашивают. «Я ничего не знаю». Сановники медленно, в недоумении расходятся.

100. *(Прод[олжение] 99)*. Король Соллерийский: «Я сам хочу видеть этот бунт из сторожевой башни. Граф Дино, потрудитесь идти вперед. Министр за мною!» В таком порядке покидают кабинет, выходя не через приемную, а в другую дверь

101. Проходят коридором.

102. Проходят винтовой лестницей.

103. Дверь в башенную комнату. Граф открывает ее. Все входят в том же порядке.

104. Башенная комната с двумя узкими амбразурами. Король подходит к одной.

105. *(В. П. П.)* Король смотрит через амбразуру.

106. *(Диафрагма)*. Щель амбразуры снаружи. Лицо короля среди двух каменных [стен].

107. *(Декорация картины 33)*. Несметная толпа народа в самых разнообразных одеждах. Между ними много женщин, детей, стариков. Над толпою какие-то белые плакаты на палках.

108. *(Прод[олжение] 107)*. Толпа стала ближе. Видны отдельные лица и пока еще не четкие надписи на плакатах.

109. *(В. П. П.)* Можно прочитать плакаты. «Хлеба и мяса. Просим отменить последние налоги. Пересмотр основных законов. Жалость к старикам, женщинам и детям».

110. *(Прод[олжение] 108)*.

111. *(Прод[олжение] 107)*. Яростное лицо короля *(Диафрагма)*.

112. *(Прод[олжение] 106)*. *(В. П. П.)* Король смотрит через амбразуру. Отрывается от нее.

113. Король знаком велит приблизиться к себе графу и министру, указывает им через амбразуру на площадь. К графу Дино: «Граф, откройте ворота, опустите мост и бросьте ваших всадников на эту сволочь! Не щадить! Прикажите спустить с цепей моих собак!»

114. *(Прод[олжение] 111)*.

115. *(Обстановка картины 41)*. Площадь. Из-за дворца выезжают всадники, граф Дино, справа по шести проезжают поперек сцены. Один, два, три отряда.

116. *(Обстановка картины 29)*. Всадники подъезжают к воротам. Стража отворяет их. Спускают к воротам мост. Всадники устремляются в ворота.

117. *(Прод[олжение] 116)*. Подъемный мост опускается. Толпа в ужасе бежит.

118. *(Показать бегство сбоку)*.

119. Когда площадь почти пуста, из ворот через мост скачут карьером всадники с обнаженными мечами. Проскакав мост, рассыпаются веером. Один отряд, другой, третий. Следом за ними мчатся собаки. Площадь пуста. Валяются раненые и убитые.

120. *(Обстановка карт[ины] 117)*. Площадь перед дворцом. На ступенях крыльца стоит король. Полукругом сзади и с боков королева, принцесса, принц и придворные.

121. Сбоку из ворот проезжают несколько захваченных связанных бунтовщиков, окруженных пешей стражей из воинов. Король делает знак остановиться. Несколько секунд глядит на них с великолепным презрением.

(В. П. П.) Делает знак рукою, чтобы их увели. «В тюрьму, завтра суд!» Бунтовщиков проводят мимо.

122. Тюремный коридор, по которому их ведут с факелами.

123. Дверь одной из тюремных [камер]. Тюремщик открывает ее ключом. Бунтовщики входят один за другим.

124. Внутренность камеры. Солома. На ней сидят схваченные люди в цепях.

125. Гладкое спокойное море. Корабль Андреа Кэя, сильно потрепанный бурею, тихо скользит с попутным ветром.

126. То же, ближе.

127. Трап на мостик. Капитан спускается с трапа, видно, страшно измучен бессонницей. За ним Беппо.

128. *(П. П.)* Оба сталкиваются на спардеке. Капитан: «Сейчас откроется Соллерийская гавань. Еще несколько часов, и твердая земля. Ах ,ты, бедный мой Беппо! Иди скорее спать!» Беппо: «А вы, капитан?» Капитан: «Мне нельзя! Если я только лягу, то просплю двадцать часов подряд, и ни пушки, ни трубы архангелов меня не разбудят».

129. Объектив берет низ моста, подымается вверх по такелажу, еще выше. До верхней реи, где устроено нечто вроде наблюдательной вышки. В ней матрос.

130. *(П. П.)* Матрос на вышке смотрит в зрительную трубу. Отставляет ее, наклоняется вниз и кричит: «Под ветром судно! Идет на нас!»

131. *(Прод[олжение] 129)*. Капитан и Беппо смотрят вверх. К ним подходит шкипер и тоже смотрит вверх.

132. *(Обст[ановка] карт[ины] 131, прод[олжение] 131)*. Вышка. Та же игра. Судно двухмачтовое, бригантиновое. Паруса черные.

133. Капитан быстро поворачивается. Идет. За ним Беппо и шкипер.

134. *(Обст[ановка картины] 128)*. Все трое быстро подымаются по трапу.

135. *(Обст[ановка] карт[ины] 3 и 56)*. Капитанский мостик. Снизу по трапу поднимаются капитан, шкипер и Беппо. Два матроса у рулевого колеса. Подшкипер у компаса.

136. *(П. П.)* Капитан подходит к перилам, всматривается.

137. Море и вдали корабль, двухмачтовый.

138. *(Прод[олжение] 136)*. *(П. П.)* Капитан делает, не оглядываясь, знак Беппо и протягивает руку назад. Беппо подает ему зрительную трубу.

139. *(В. П. П.)* Капитан смотрит в трубу.

140. Круглое поле бинокля. Совсем ясно видно двухмачтовое судно, которое быстро приближается. Все паруса надуты ветром.

141. *(Прод[олжение] 140)*. *(П. П.)* Капитан с биноклем.

142. Капитан с биноклем у перил. Рядом Беппо, шкипер. Рулевые и подшкипер обернулись к ним.

143. *(Продол[жение] 132)*. Вышка [наблюдательная]. Матрос кричит: «Судно подымает флаг».

144. *(Прод[олжение] 142)*. Капитан и прочие у перил.

145. *(Прод[олжение] 140)*. Поле бинокля. Видно совсем мачты бригантины. Бинокль усиливает. Виден верх мачты и как по шкоту ползет вверх свернутый флаг.

146. Еще усиленнее. Флаг развертывается на черном поле: череп и две кости.

147. Вышка. Та же игра. Матрос: «Пират!»

148. *(Прод[олжение] 142)*. (У перил). Капитан передает трубу Беппо. Сам быстро идет вперед.

149. Бригантина хорошо видна невооруженному глазу.

150. *(П. П.)* Капитан у переднего трапа мостика. Немного нагнувшись вперед, кричит: «Все наверх! К бою! Зажечь фитили, зарядить мушкеты! Приготовить абордажные крючья и открыть пушечные люки!»

151. *(Обст[ановка] карт[ины] 57)*. Палуба. На нее высыпают все матросы. Исполняют приказания капитана. Около них курятся фитили. Все вооружаются саблями, пистолетами, мушкетами, топорами.

152. *(П. П.)* Нижняя палуба. Матросы подкатывают одну пушку так, чтобы она высунулась в люк.

153. Довольно близко видна бригантина. Из борта ее торчат пушки. Залп. Весь борт опоясывается пламенем и дымом.

154. Борт корабля Кэя. Из него высовываются дула пушек.

155. *(Прод[олжение] 151)*. У перил капитанского мостика. Капитан: «Огонь!»

156. *(Прод[олжение] 152)*. Нижняя палуба около пушки. Один из матросов отступает на шаг вправо и дергает за шнурок...

157. *(Прод[олжение] 154)*. Борт корабля Кэя. Залп из всех орудий.

158. Оба корабля со стороны. Стрельба из [пушек и из орудий. На обеих палубах кипучее движение.

159. Абордаж. Оба корабля сошлись борт о борт. Рукопашная схватка. Капитан показывается среди своих матросов, пробивается вперед, пролезает на перила и с них бросается в толпу [пиратов]. Рубят, режут, бьют прикладами. Стреляют отовсюду: с вант, со скамеек... Много дыма.

160. Бой окончен. Пираты побеждены. Палуба корабля Кэя. Убитые и раненые. Матросы связывают пиратов.

161. «Однорукий Уго». Кэй стоит, прислонившись к мачте, скрестив руки на груди. Два матроса проводят мимо него связанного Уго, капитана пиратского судна.

162. *(П.П.)* Уго и Кэй встречаются глазами. Лицо Кэя озарено радостью победы, сознанием своей мощи. (Одежда его в лохмотьях.) Несмотря на усилие матросов, Уго оборачивается назад, на Кэя и кричит ему вызывающее ругательство.

163. *(В.П.П.)* Около трапа, ведущего в трюм. Туда спускают Уго, а за ним еще пятерых связанных пиратов.

164. Добыча. Пиратского судна не видно, но между обоими судами положены широкие мостики, по которым матросы катят бочки и тюки, несут сундуки, шкатулки, оружие, ковры, меха, редкую утварь и прочее.

165. *(Прод[олжение] 162)*. Капитан у мачты. Кругом матросы. «Кто взорвет бригантину?». Беппо: «Я». Капитан позволяет. Беппо бежит к помосту.

166. Беппо перебегает помост между кораблями. В руке у него конец веревки от ялика.

167. На бригантине. Беппо привязывает конец веревки за перила и бежит в дальний план палубы. На палубе трупы.

168. Трюм. Беппо исчезает по трапу.

169. Беппо спускается по трапу.

170. Крюйт-камера. Множество бочек с порохом.

171. *(В.П.П.)* Одна бочка и около нее Беппо. Складным ножом просверливает дыру, вкладывает в нее фитиль.

172. *(В.П.П.)* Беппо на коленях] протягивает фитиль, зажигает его, высекая огонь из кремня и стали. Дымок. Беппо уходит.

173. Беппо подымается по трапу.

174. Беппо на палубе. Отвязывает от перил веревку. Около него:

175. Один из лежащих, смертельно раненный, с трудом приподнимается на локте *(П.П.)* и со страшными усилиями дотягивается до пистолета, взводит курок, подымает оружие, чтобы приблизиться.

176. На борту корабля Кэя. Капитан и все матросы столпились около перил. Капитан: «Скорее мне ружье!» Ему подают. *(П. П.)* Капитан целится и стреляет.

177. *(Прод[олжение] 175)*. Целящийся пират падает навзничь. Пистолет его стреляет вверх. Беппо быстро оборачивается на него. Понимает сразу, в чем дело, и посылает на бригантину воздушный поцелуй. Смеется.

178. Борт бригантины. Беппо спускается по парусному трапу или по канату.

179. Низ бока бригантины. Беппо прыгает в лодку, берет весла, гребет.

180. Беппо у корабля. Взбирается наверх, перелезает через перила.

181. Беппо перед капитаном. Тот берет его обеими руками за голову, притягивает к себе и целует в лоб. — «Еще бы одна секунда и... страшно подумать, Беппо!..» Смотрит на него с нежной полуулыбкой.

182. Борт корабля. Все матросы смотрят вдаль. Общее ожидание.

183. Бригантина издали. Пауза. Взрыв. Огромный столб черного дыма.

184. *(Обст[ановка картины] 132)*. Вышка. Та же игра. Матрос: «Открылась Соллерийская гавань!»

185. Капитан на мостике.

186. Нос корабля, а за ним видна красивая широкая Соллерийская бухта, освещенная солнцем.

187. Уголок в дворцовом парке. Принцесса Лианора и принц играют в волан (серсо). Сбоку на скамейке сидит старшая фрейлина. Лианора гораздо ловче своего партнера, и это ее заметно сердит. Бросает игру. Предлагает принцу прогуляться.

188. Несколько видов аллей, мостиков и т. д. Сзади следует статс-дама.

189. Подходят к боковому подъезду, выходят на крыльцо.

190. Лестница. Идут по ней.

191. Комната принцессы. Лианора и фрейлина садятся за шахматы. Статс-дама в сторонке.

192. Порт. Набережная. Бухта. Несколько судов. По площади слева трактир. Несколько столиков и стульев прямо на улице. На набережной несколько жителей смотрят вперед, в море. Постепенно толпа увеличивается. Оживление. Показывают пальцем.

193. Маяк в бухте. Его красиво огибает корабль капитана Кэя.

194. Борт корабля. Вид на бухту.

195. *(Прод[олжение] 191)*. Комната принцессы. Продолжение игры в шахматы.

196. *(Диафрагма)*. Шахматная доска и две руки на ней. Игра. Внезапно руки принцессы смешивают все фигуры.

197. *(Прод[олжение] 191)*. Принцесса смешивает фигуры, встает, подходит к попугаю в клетке (можно какого-нибудь зверя, напр[имер] обезьяну), дразнить и ласкать его. Входит камеристка.

198. *(Прод[олжение] 197)*. Камеристка—принцессе: «Ваша светлость. Какой странный корабль входит в бухту!» (указывает). Принцесса делает ей знак. Камеристка раздвигает легкие занавески на очень широком окне. Принцесса и Франческо подходят к окну. Камеристка в стороне.

199. *(П.П.)*. Окно. Около него полусилуэтами, очень красивыми на фоне неба, Лианора и Франческо.

200. Бухта. Плывущий корабль Кэя.

201. *(Прод[олжение] 199)*. Лианора: «Принц, вам никогда не хотелось быть моряком?». Принц отрицательно качает головою. Лианора: «Если бы я была мужчиной, то была бы только моряком».

202. *(Обст[ановка] 84)*. Кабинет короля. Король и министр двора. Министр читает доклад. Король, сидящий у окна, слушает очень рассеянно, изредка кивает головою. Наконец, сделав министру Адамо Делио рукою знак «продолжайте, я слушаю», привстает с кресла, чтобы лучше видеть. Опять

садится. Министр читает. Те же знаки нетерпения. Министр кончил. Встает с поклоном. Король показывает ему на окно. Министр глядит туда.

203. *(Прод[олжение] 200)*. Корабль Кэя.

204. *(Обстановка картины 202)*. Входит Фреско Бальдо (секретарь), кланяется. «Согласно вчерашнему приказанию вашего величества, верховный совет для суда над бунтовщиками собрался в полицейском зале и дожидается распоряжений вашего величества. Король: «Отложить до завтра! Сейчас я еду». (Секретарю.) «Лошадей!», Идет в дверь, ведущую в приемную. Министр двора за ним. Секретарь уходит в другую дверь.

205. *(Прод[олжение] 85)*. Приемная перед кабинетом. Там находятся: министр искусств Адамо Делио, начальник полиции Лео Дориа и граф Дино. Входит король. Отвечает на поклоны. Из другой двери входит Фреско Бальдо, за ним камердинер короля, которому он подает шляпу, хлыст и перчатки с крагами. Король: «Я еду в гавань. Господа, кому угодно со мною?» Граф Дино пробует отговорить короля: «После вчерашнего бунта народ смотрит неукрощенным зверем». «Вы, кажется, боитесь этого зверя, граф Дино?» — «Я? Никогда, ваше величество!» — «Так мне бояться ли?» Граф Дино молча и низко кланяется, восхищенный королем, обеспокоенный за него и как бы слагающий с себя ответственность: «Но я возьму своих всадников». «Как хотите!». Король выходит, за ним свита.

206. *(Обстан[овка] карт[ины] 193)*. Набережная. На ней большая толпа. Все приветствуют шляпами и платками подходящий корабль Кэя. Корабль ближе. Пристает. (Здесь, как покажет возможность. Хорошо подвести корабль прямо к набережной, во всю длину. Можно только сбросить с его кормы канат, за который тотчас же хватаются люди и укрепляют его вокруг [столба] или старой пушки, вкопанной вертикально в землю. Самого же корабля не видно.)

207. Корма корабля. Опускание якоря на цепи.

208. Середина корабля. Спускают сходню. По ней сбегают несколько матросов. Наскоро здороваются кое с кем и исчезают со сцены. Обычная корабельная суета.

209. Большая нижняя галерея во дворце. Одна из ее стен сплошь от пола до потолка состоит из трех занавесов: одного большого, двух маленьких, которые висят на крупных кольцах из слоновой кости, нанизанных на прямые горизонтальные плети; посредине—колонны. (Такое устройство зала очень необходимо для конца последнего акта, где развертывается вся пьеса.) Из другого конца залы сходят с лестницы принцесса, принц и статс-дама, очень измученная и недовольная. Принцесса отодвигает левую малую занавеску. На минуту через нее видно море и кусочек бухты с деревьями и домами. Принц и статс-дама проходят за нею.

210. Тот же занавес, взятый с наружной стороны, от моря. Фасад дворца и на нем занавес, от него вниз идет пять или шесть очень широких и низких ступенек. Затем большая площадь, выходящая на море. (Если удобно — показать, что площадь с обеих сторон окружена железными решетками, идущими параллельно в море, чтобы посторонние не могли сюда пристать.) За решетками виден густой парк. По бокам лестницы стоят пушки. Внизу лестницы ходит часовой с мушкетом. Принцесса, принц и статс-дама спускаются вниз и идут на зрителя.

211. Они же со стороны дворца. Подходят к маленькой пристани.

212. *(П.П.)* Пристань (с моря). Принц и принцесса садятся в роскошную маленькую лодочку. Принц неумело раскидывает весла. Принцесса смеется над ним. Статс-дама с неудовольствием качает головою. Отплывают.

213. Принц и принцесса в море.

214. *(П.П.)* Пристань. Статс-дама на скамейке одна. Укоризненно смотрит в море, вздыхает. Вынимает из кармана книжку, читает.

215. *(Диафрагма)*. Руки статс-дамы и в них книжка: «Любовные приключения Амазелиуса и Оделинды».

216. *(Обст[ановка картины] 207)*. Средина корабля. По сходне матросы сводят закованных: Уго Однорукого и четырех пиратов. Вверху сходни стоит капитан Кэй. Уго внизу, оборачивается.

217. *(В.П.П.)* Уго проклинает Кэя и грозит ему.

218. *(Прод[олжение] 217)*. Несколько вооруженных солдат приходят, окружают пиратов и уводят.

219. *(Прод[олжение] 216)*. Капитан Кэй сходит вниз на набережную, за ним Беппо (у Беппо в руках ящичек с золотом) и шкипер. За ними остальные матросы.

220. *(Обст[ановка картины] 192)*. Трактир на набережной. К одному из столиков подходит Кэй и садится. По сторонам его Беппо и шкипер. Беппо ставит на стол ящичек. Матросы — иные садятся за другие столики, иные подходят к прилавку и пьют. Дочь хозяина трактирщика наполняет бокал вина, ставит на поднос и идет к столу Кэя.

221. Стол Кэя. Он открывает ящик и вытаскивает на стол золотые монеты. Подходит девушка с подносом и вином. Кэй оборачивается к ней, ласково благодарит, но от вина отказывается: «Я вина не пью». Показывает рукою на фонтан, откуда бежит струя воды: «Вот мое вино». Девушка понимает. Идет к фонтану.

222. *(П.П.)* Фонтан. Девушка выливает вино, споласкивает бокал, наполняет его водою, возвращается.

223. *(Обстан*[*овка*] *картины 221)*. Девушка подходит к Кэю с водою. Он улыбается ей, благодарит, берет со стола горсть золотых монет. Бросает ей на поднос.

224. *(Диафрагма)*. Поднос в руках девушки. Рука Кэя, сыплющая монеты.

225. *(Прод*[*олжение*] *223)*. Девушка в восторге. Низкий поклон. Уходит. По очереди подходят к Кэю матросы. Он расплачивается с ними, вероятно, очень щедро, потому что лица у них сияют. Шкиперу подают бутылку вина и стакан. Он с жадностью пьет. Кэй смотрит на него с укором. Шкипер смущен. «Только одну бутылку! За счастливое плавание»...

226. Главный подъезд *(Обстан*[*овка картин*] *41 и 116)*. У крыльца несколько лошадей. Король, министры двора и искусств, начальник полиции, граф Дино сходят с крыльца и садятся на лошадей. Едут на зрителя. После них, несколько спустя, взвод военных всадников.

227. *(Обстан*[*овка картин*] *28 и 116)*. Подъезжают к воротам, стража открывает их. Проезжает король со свитою. Потом всадники.

228. *(Обстан*[*овка картин*] *33 и 37)*. Опускается подъемный мост. По нему проезжают все участники картины 226 и 227.

229. Городская улица. Толпа. Внезапно общая тревога и суета. Люди прячутся в дома и ворота. Закрываются лавки и ставни окон. Когда показывается король со свитою и охраной — улица почти пуста. У короля надменный и грозный вид. Дино крутит усы.

230. *(Прод*[*олжение*] *225)*. Кэй расплачивается последним матросом. Потягивается. Хватается за голову. «Я смертельно устал!». Внезапно падает головою на расставленные локти и засыпает самым глубоким сном.

231. *(Обстан*[*овка*] *картин 192 и 219)*. Площадь с трактиром. Кэй спит. На площади города меньше народа. Внезапно вбегают два жителя. Они взволнованы, кричат в испуге с торопливыми жестами: «Король! Король! Сюда едет король со свитою!» Площадь мгновенно пустеет. Хозяин велит своей дочери спрятаться. Сам поспешно закрывает окна и двери.

232. *(Прод*[*олжение*] *230)*. Беппо и шкипер пробуют изо всех сил разбудить капитана. Тщетно. Он спит именно «как мертвый» после [семи] бессонных ночей. Тело его только мотается от толчков. Вдруг Беппо и шкипер сразу оглядываются и отбегают в сторону. Беппо за деревом, готовый каждую минуту прийти на помощь. В эту минуту руки Кэя расползаются на столе. Локоть задевает за бутылку. Она падает. Вино льется по столу.

233. *(Диафрагма)*. Капитан спит, склонившись головой на стол. Лежащая бутылка и лужа от вина.

234. *(Прод*[*олжение*] *229)*. Король входит со свитой. (На сцене начинает темнеть.)

235. (Ближе к королю). Увидев, что площадь пуста, он презрительно улыбается.

236. *(Прод*[*олжение*] *234)*. Идет к столу, за которым спит Кэй. Остальные за ним.

237. *(Обст*[*ановка картин*] *231 и 232)*. Стол Кэя. Король долго всматривается в фигуру спящего Кэя.

238. *(В.П.П.)* Лицо короля выражает отвращение, высокомерие, презрение, холодную ненависть. (Очень большая пауза.)

239. *(Прод*[*олжение*] *237)*. Король обращается к своей свите, концом хлыста указывая на спящего. Потом отдельно обращается к министру искусств и говорит ему с насмешливой улыбкой: «И вот о ком вы говорите ваши возвышенные слова, с кем вы хотите поделить свою власть... с пьяными рабами!». Задумывается. Какая-то необычная мысль приходит ему в голову.

240. *(Диафрагма)*. Ум короля усиленно работает. Король колеблется. «Да. Нет! Да! Можно ли?». И наконец решительное: «Да! я это сделаю!»

241. *(Прод*[*олжение*] *233)*. Лицо и жесты короля повелительны. Он говорит: «Мне пришла в голову мысль устроить маленький маскарад. Меня он насмешит, а для некоторых (смотрит пристально на министра искусств) послужит уроком. Пусть сейчас же это пьяное животное будет перенесено в мой дворец. Пусть, пока он спит, его переоденут в лучшие королевские одежды. А когда он проснется, то нетрудно будет вбить в его глупую голову, что он прирожденный король, что вся его прежняя жизнь — болезнь, бред или долгое сновидение. И когда он поверит окончательно в свое королевское достоинство, то я дам ему царствовать ровно три дня. Три дня каждое его приказание будет исполняться, как мое собственное. Граф Дино, вы ручаетесь мне за его неприкосновенность в течение этих трех дней». Граф Дино кланяется. Его забавляют эти королевские шутки. Министр двора, Альба Кастеллано: «Ваше величество, не слишком ли продолжительна будет эта шутка? Не опасно ли?»... Король: «Я сказал. И не хочу слышать ничьих советов и предостережений». (Подзывает к себе начальника полиции.) «Сейчас же доставить это чудовище во дворец! Но не улицами, чтобы не дразнить любопытства моего доброго народа, а морем» (показывает). Начальник полиции, Лео Дориа, отдает приказание своему агенту, тот поспешно убегает. Король «И главное — молча-

ние. Чем меньше людей будет знать об этой комедии, тем сладостнее она выйдет. Следуйте за мною, господа!»

242. *(Прод[олжение] 234)*. На сцене совсем темно. Зажигаются факелы. Король и свита удаляются. Часть конвоя остается с зажженными факелами. Входят четверо полицейских с носилками, у носилок занавеска. Подходят к Кэю.

243. *(Обст[ановка картин] 230 и 236)*. Двое из них берут на руки Кэя и поднимают его.

244. Кэй в носилках. Полицейские поправляют его ноги. Подымают носилки с земли. Несут. Сцена пустеет.

245. *(Обст[ановка картины] 242)*. Уносят Кэя направо. Сцена пустеет. Выходит откуда-то хозяин трактира. Открывает трактир. Зажигает факел. Беппо что-то горячо говорит шкиперу, убеждает его. Шкипер согласен. Оба подходят к прилавку

246. Стойка трактира. Беппо дает хозяину деньги. Тот в мешок кладет ему хлеба, вина, окорок, кусок сыру. Шкипер в это время успевает сбегать на корабль и возвращается с подзорной трубой и веревками. Шкипер взваливает мешок на плечи. Затем оба уходят.

247. Беппо и шкипер поспешно идут по тому направлению, куда унесли Кэя.

248. Другое место набережной. У берега полицейский катер. Входят полицейские с носилками. Вносят носилки в лодку. Гребцы с факелами. Устраиваются. Катер отчаливает... Беппо захватил с собою канат и веревки. Берут вторую лодку, садятся в нее. Гребут изо всех сил.

249. Море. Полицейский катер с факелами проходит на веслах, скрывается. Пауза. Проходит лодочка с Беппо и шкипером.

250. Пристань около дворца с видом от моря на террасу, по которой ходит часовой. Полицейский катер подходит к пристани. Вдали по лестнице всходят Лианора, Франческо и статс-дама. Услышав плеск весел, останавливаются и оборачиваются назад.

251. Море. Беппо и шкипер перестают грести, смотрят напряженно вдаль. Чуть виден дворец, пристань и входящий катер.

252. *(Обст[ановка картины] 213)*. Пристань (ближе). Полицейский катер пристает к пристани.

253. *(Обста[ановка картины] 211)*. Площадь перед террасой. Полицейские несут Кэя в носилках по лестнице, ведущей на террасу. Сбоку старший агент. Принц спускается вниз. Лианора за ним. Тревога.

254. У подножия лестницы *(ближе)*. Принц знаком останавливает носилки. Спрашивает агента, что это значит.

255. *(П.П.)* Принц, агент, немного вдали носилки. Принц делает знаки: «Откройте занавеску. Пусть посветят!» Агент открывает занавески. Один из полицейских светит. Принц смотрит. Принцесса заглядывает из-за его плеча.

256. *(В.П.П.) (Диафрагма)*. Кэй неподвижно спит, откинувшись головой в угол носилок.

257. *(Прод[олжение] 254)*. Принц: «Кто это?» Агент: «Какой-то пьяный матрос! Его величество приказал отнести его во дворец».

258. Принц знаком приказывает закрыть занавески и продолжать путь. Носилки подымаются. Принц, с насмешливым полупоклоном к Лианоре: «Не правда ли, принцесса, как хорошо быть моряком?»

259. *(Прод[олжение] 253)*. Боковая занавеска на террасе открывается. Выходят слуги навстречу носилкам. С факелами. Все вместе уходят во дворец. Лианора, Франческо и статс-дама следуют за ними. На террасе остается один часовой. Подплывает лодка Беппо. Часовой кричит что-то. Прицеливается. Беппо и шкипер гребут назад.

260. Море. Лодка с Беппо и шкипером останавливается против дворца, сбоку от фасада. Здесь дворец отделен от моря неприступной преградой, крутым берегом, стеной и проч. Беппо встает в лодке и пристально смотрит на дворец.

261. Коридор внутри дворца. Слуги несут Кэя в носилках, вдоль коридора.

262. *(Прод[олжение] 260)*. Вид с лодки Беппо на дворец. Все окна дворца темны. Внезапно открывается одно из окон в нижнем этаже, посредине. Беппо делает знак шкиперу. Тот подает ему подзорную трубу.

263. Слуги несут Кэя по лестнице, входят в зал.

264. Несут Кэя через зал.

265. *(Прод[олжение] 262)*. Вид с лодки на дворец. Освещается последовательно ряд окон во 2-м этаже. Беппо глядит в трубу... Темно.

266. Дверь в спальню, приготовленную для Кэя. Слуги с носилками у двери. Дверь отворяется.

267. Спальня Кэя. Направо огромная комната. Кровать с балдахином. Ширмы. Огромное окно. Налево диван (кушетка, оттоманка), куда кладут Кэя.

268. Угол около кушетки. С Кэя снимают сапоги, куртку и т. д.

269. *(Прод[олжение] 262)*. Вид с лодки на дворец. Беппо смотрит в трубу.

270. Круглое поле зрительной трубы. Огромное освещенное окно. На стеклах двигаются тени. (Можно ли их показать?).

271. *(Обст[ановка] 267)*. Спальня Кэя. Один из слуг подходит к окну.

272. *(П.П.)* Окно и слуга. Слуга задергивает занавески с одной и другой стороны.

273. *(Прод[олжение] 270).* Круглое поле трубы. Видно, как задергиваются занавески на окне.

274. *(Прод[олжение] 262).* Беппо делает знак шкиперу грести.

275. Спальня Кэя. (Угол постели.) Кэй в постели. Слуга прикрывает его пальто. Прикрывает занавески балдахина. Тихо уходит.

276. Море. Беппо и шкипер перестают грести. Вдали едва виден дворец.

277. Корма лодки на переднем плане. Шкипер достает из-под кормы якорь, привязывает его к веревке и опускает в воду. Укрепляет веревку. Беппо и шкипер укладываются спать. Беппо глядит на небо, говорит: «Его звезда прекрасна».

(Если бы кинематограф, не знающий пределов в своих чудесах, изобразил и звездное небо и если бы при взгляде капитана Кэя или Беппо одна из звезд Кассиопеи внезапно разгорелась!)

АКТ II

ПОСЛЕ СЕМИ БЕССОННЫХ НОЧЕЙ АНДРЕА КЭЙ СПАЛ РОВНО 30 ЧАСОВ.

1. *(В.П.П.)* Одна из башен города. Утро. Часы на башне показывают 3.

2. *(Место карт[ины] 231, акт I)* Улица. По ней ходит ночной сторож. Смотрит наверх, на часы. Подходит к колоколу. Ударяет три раза.

3. *(Диафрагма).* Колокол. Веревка дергается три раза, язык колокола отсчитывает три.

4. *(Прод[олжение] 2).* Сторож бросает веревку. Поворачивается к зрителю и кричит.

5. *(В.П.П.)* Кричащий сторож. Три часа пополуночи. Утро тихое и ясное.

6. *(Прод[олжение] 3).* Сторож кричит и проходит дальше. В одном из верхних этажей открывается ставень, показывается полуодетая женщина.

7. *(П.П.)* Открытое окно. Женщина опускает вниз по веревке корзину.

8. *(Прод[олжение] 6).* Корзина спускается вниз. Проезжает повозка, запряженная осликом, на ней куча овощей, рыбы. Рядом торговец. Останавливается, накладывает припасы в корзину. Корзина за веревку тянется наверх. Открываются другие ставни. (NB. Для постановки. Подробности этих картин мне необходимы так же, как и повторение первой надписи на экране для обозначения времени, когда Беппо всего удобней пробраться во дворец.)

9. *(Прод[олжение] 277, акт I).* Лодка Беппо в море. Беппо спит. Шкипер наживляет длинную удочку кусками ветчины, забрасывает в море. (Если есть время и возможность показать рыбную ловлю.) Время от времени шкипер поглядывает пристально на дворец.

ПОСЛЕ СЕМИ БЕССОННЫХ НОЧЕЙ АНДРЕА КЭЙ СПАЛ РОВНО 30 ЧАСОВ*.

10. *(Место карт[ины] 271, акт I, спальня Кэя).* Портьеры на широком окне сдвинуты неплотно. Слабый рассеянный свет проникает через щель в комнату. Занавеси балдахина над кроватью шевелятся. Показывается лицо Кэя. Скрывается. Через минуту Кэй, осторожно раздвигая занавески, выходит из алькова. Оглядывается по сторонам. Он в одних чулках, поверх тела роскошный вышитый халат, рубашка на груди расстегнута. Крадущимися, звериными шагами приближается к окну, внезапно распахивает портьеры. Осматривается недоверчиво. Быстро идет к двери.

11. *(Вид спальни от окна).* Кэй у двери. Отворяет ее. Ищет ключ. Ключа нет. Поспешно баррикадирует дверь оттоманкой, стульями, другой мебелью. Идет к окну.

12. *(П.П.) (Место карт[ины] 267. Окно).* Кэй распахивает его настежь. Оглядывает местность.

13. *(В.П.П.)* (Открытое окно снаружи). Фигура Кэя в окне. Кэй глядит в море, по сторонам, вверх, вниз.

14. *(Продол[жение] карт[ины] 9).* Шкипер еще пристальнее вглядывается. Торопливо вытаскивает свой самолов (удочку). Будит Беппо. Беппо тотчас же вскакивает. Берет подзорную трубу. Шкипер подставляет ему плечо.

15. *(Круглое поле бинокля).* Сначала дворец издали, потом ближе, еще ближе, второй этаж дворца. Окно. Фигура Кэя.

16. *(Прод[олжение] карт[ины] 14).* Беппо отнимает бинокль от глаз. Приказывает шкиперу грести. Сам берет весло, привязывает к его лопасти большое полотно, подымает весло кверху и машет им.

17. *(Прод[олжение] карт[ины] 12. У окна).* Кэй, видимо, за[мечает] сигнал. Весь высовывается в окно.

18. Море, вдалеке лодка.

19. То же, несколько ближе. Лодка. Видно, что один человек гребет. Другой, стоя на носу, машет веслом, на котором развевается полотно.

20. *(Место карт[ины] 10).* Кэй отбегает от окна. Кэй подбегает к кровати, стаскивает одну из простынь, заматывает угол на руку. Бежит к окну. Высовывается в него, машет.

21. *(Место карт[ины] 13. Окно снаружи).* Кэй высунулся в окно и машет простынею.

22. *(Прод[олжение] карт[ины] 16).* Беппо увидел сигнал, посылает рукой приветственный знак, опускает весло, садится за весла, гребет вместе со шкипером. Спешат.

---

* Это повторение необходимо. *(Прим. автора.)*

23. Море. Лодка с гребущими Беппо и шкипером. Вдали дворец. Весь дворец еще объят крепким сном.

24. *(В.П.П.] Место карт[ины] 29 из акта I. Верх стены, между зубцами)*. Часовой спит, склонившись на алебарду.

25. *(В.П.П. Место из 1-го акта карт[ины] 19. Площадка лестницы, увешанной трофеями охоты)*. На верхней ступеньке, прислонившись головою к перилам, дежурная камеристка.

26. *(Л.П. Место карт[ины] из 1-го акта 8б. Приемная перед кабинетом)*. Два солдата мирно спят в креслах.

27. *(П.П. Место карт[ины] 212, из 1-го акта. Терраса от моря)*. Часовой с мушкетом дремлет, прислонившись к пушке.

28. *(В.П.П. Прод[олжение] карт[ины] 26б из 1-го акта. Дверь в спальню Кэя)*. Придворный лакей спит, согнувшись на стуле.

29. *(Прод[олжение] карт[ины] 23).* Море, лодка Беппо. Дворец близко.

30. Крутой берег подымается из моря. Наверху стеной вершины деревьев. К берегу подплывает лодка.

31. *(То же, карт[ина] 30, но ближе)*. Беппо прыгает из лодки, с трудом карабкается на почти отвесный берег. За спиной у него связка веревок и абордажный крюк.

32. *(П.П.)* Беппо карабкается *(объектив следит за ним)*.

33. *(Место карт[ины] 29)*. Лодка, в которой сидит шкипер и следит, как Беппо лезет по крутизне.

34. Беппо у подножия стены. Закидывает веревку, на конце которой большой крюк, на стену. Лезет по веревке вверх. Достигает верха стены и садится на нее. Свешивает ноги на другую сторону. За стеной деревья парка.

35. *(Место карт[ины] 20)*. Кэй смотрит вниз из окна.

36. *(Стена со стороны дворца)*. Беппо отцепил крюк и бросил его вниз и сам прыгает вниз.

37. *(Вид от стены на дворцовый парк)*. Беппо взбирается в гору между деревьями. Глаза Беппо устремлены вверх *(объектив следит за ним)*.

38. Сквозь деревья видна стена дворца. Беппо подошел к ней на расстоянии двух сажен. Оглядывается. Намечает одно дерево с мощным стволом.

39. *(П.П.)* Беппо под деревом. Несколько раз закидывает вверх веревку с крюком. Наконец ему удается захватить крюком за ветвь. Он лезет вверх *(объектив следит за ним)*.

40. Издали дерево и стена дворца в продольно косвенном направлении, так что видно и Беппо, ползущего вверх, и Кэя, высунувшегося из окна. Беппо останавливается на высоте окна.

41. *(П.П.)* Окно и дерево. *(Снято очень близко.)* Беппо и Кэй обмениваются знаками приветствия. Между ними около 2½ сажень. (Дерево не прямо перед окном, а наискось). Беппо сматывает веревку корабельным бунтом. Бросает в окно привязанный крюк. Кэй ловит его.

42. *(П. П.) (Место карт[ины] 17. Вид на окно из комнаты)*. Кэй, поймав крюк, соскакивает с подоконника, тянет к себе веревку.

43. *(В.П.П.)* Беппо на дереве. Тщательно обматывает веревку вокруг дерева, завязывает крепким морским узлом, пробует прочность веревки.

44. *(П.П. Прод[олжение] карт[ины] 42)*. Кэй натягивает веревку до отказа. Обматывает ее вокруг правой руки, хватается левой за подоконник и упирается ногами в стену, изо всех сил натягивает веревку.

45. *(В.П.П. Продолжение карт[ины] 43)*. Беппо ступает на веревку сначала одной ногой, потом другой, делает два первых шага.

46. *(Вид снизу)*. Беппо, идущий по веревке.

47. *(Место карт[ины] 41)*. Беппо подходит по веревке к окну, ступает на него.

48. *(Прод[ол жение] карт[ины] 44)*. Кэй, натягивающий веревку. Беппо появляется в окне, радостно смеется. Кэй выпрямляется. Стремительно протягивает обе руки к Беппо, чтобы помочь ему сойти. Беппо знаком отказывается. Спрыгивает на пол и прежде всего зацепляет крюк за край подоконника. Кэй берет обе руки Беппо и так крепко жмет их, что Беппо морщится от боли и потом дует на пальцы. Кэй чрезвычайно рад встрече. Кладет руку на плечо Беппо и ведет его на середину комнаты.

49. *(Место карт[ины] 10. Спальня Кэя)*. Кэй и Беппо на середине комнаты. Мимоходом Беппо прикрывает занавески балдахина над кроватью. Кэй берет стул, предлагает сесть Беппо. Беппо остается стоять все время. Кэй с нетерпением показывает Беппо на пышную обстановку комнаты.

«Где я нахожусь? Что со мной случилось? Я ничего не понимаю... Не знаешь ли Беппо?» (Садится.)

50. *(П.П. Про[должение] карт[ины] 49)*. Кэй сидит. Беппо стоит. Беппо, наклонясь к Кэю, рассказывает ему все, что случилось в вечер прихода в Соллерийскую гавань. (Его рассказ прерывается, как иллюстрациями, картинами на экране из I акта: 233, 235, 236, 240, 241, 243, 246. Игра лица Кэя в переднем плане и диафрагма: внимание, тревога, насмешка, любопытство, самоуверенность, негодование, вызов.) Когда Беппо окончил рассказ, Кэй вскакивает, взволнованный, гордый.

51. *(В.П.П.)*. Кэй: «Они осмелились разыграть со мною фарс! Хорошо же! Я принимаю эту игру и доведу ее до конца».

В. Комар

Новые горизонты кинотехники

Нет такой области искусства, которая была бы более тесно и органически связана с техникой, ее состоянием и развитием, чем искусство кино.

На протяжении сравнительно короткого периода времени технические средства кинематографа прошли большой путь от примитивной аппаратуры «туманных картин» до современной кинопанорамы.

На каждом этапе развития техники перед нашими художниками, режиссерами, операторами, а позднее и звукооператорами возникали все новые и новые творческие задачи.

Прогресс техники обогащает выразительные средства киноискусства, открывая перед ним все бо́льшие возможности художественного воспроизведения живой действительности.

Так было, когда великий немой заговорил и затем—когда изображение на экране окрасилось и приобрело близкие к естественным цвета.

В наши дни кинематограф находится на новом этапе своего развития. За истекшие пять-шесть лет появились широкоэкранный и панорамный кинематограф. Зритель стал видеть избражение на более широком экране, рассматривать его под значительными углами, более близкими к естественным, привычным в жизни. Стереофонический звук стал приходить к зрителю по различным направлениям, как в действительности. Панорамный кинематограф дал возможность «перенести» зрителя из зала в окружающий его мир, сделать его как бы участником событий, а не только их наблюдателем.

Приближение условий восприятия в кинематографе к реальным условиям жизни является одной из закономерностей возникновения и развития новых видов кино.

Как показывает опыт, некоторые формы кинематографа слабо прививались именно потому, что они приходили в противоречие с этой закономерностью. Видимо, здесь следует искать причину ограниченного интереса к стереоскопическому кино. Неподвижное и стесненное положение зрителя в зале безочкового стереокино или необходимость пользоваться очками при демонстрации стереофильма создали неестественные условия восприятия, что и помешало этому виду зрелища стать достаточно популярным.

Возникновению новых форм кинематографа предшествовал ряд серьезных научных разработок, на основе которых создавались технические средства, а затем следовали творческие искания в киноискусстве. Новый этап в развитии кинематографа еще не завершен, и перед работниками техники и искусства стоит еще немало очень сложных нерешенных задач.

Что же ждет зрителя в ближайшем будущем? Какое место займут в наступившем семилетии новые формы кинематографа? Каковы пути его дальнейшего развития? Каким станет кинематограф будущего?

Все эти вопросы глубоко волнуют работников советской кинематографии. Они интересуют и многочисленных советских зрителей.

В этой статье я хочу хотя бы кратко рассказать о работах, которые ведутся в настоящее время в области новой кинематографической техники, изложить некоторые соображения ученых Научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ), а также свои мысли о завтрашнем дне кинематографа в связи с его непрерывным техническим прогрессом.

ШИРОКОЭКРАННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ И КИНОПАНОРАМА

Сущность широкоэкранного кинематографа заключается в двух его основных особенностях. Во-первых, фильм демонстрируется на экране значительно большей ширины, чем обычный. Этим достигается увеличение угла, в котором зритель видит изображение; тем самым зритель приближается к естественным условиям восприятия. Во-вторых, фильм сопровождается стереофоническим звуком. Для этого за экраном располагается не одна группа (один канал) громкоговорителей, как в обычном кинематографе, а три, и, следовательно, зритель слышит звук там, где находится говорящий актер или играющий инструмент. Кроме того, в зале находится четвертая группа громкоговорителей, создающая эффект звучания в самом зрительном зале, вне экрана.

В широкоэкранном кинематографе кадры, особенно снятые с движения, очень выразительны благодаря своей стереоскопичности, а стереофоническое воспроизведение звука еще больше усиливает реальность изображения.

Сейчас в Советском Союзе на основе работ НИКФИ, киностудии «Мосфильм» и других предприятий принята единая система широкоэкранного кино. В этой системе изображение во время съемки «сжимается» в два раза по горизонтали анаморфотной оптикой, а при проекции соответственно «растягивается». Для съемки и проекции применяется пленка обычной ширины — 35 *мм*; на позитиве кроме изображения располагаются четыре магнитные дорожки, несущие фонограммы четырехканального стереофонического звука.

В течение ближайшего семилетия предусмотрено в четыре раза увеличить производство широкоэкранных фильмов и значительно расширить сеть широкоэкранных кинотеатров.

Естественно, что в связи с этим встает задача довести осваиваемую технику широкоэкранного кинематографа до высокого уровня.

Дальнейшие работы должны быть посвящены совершенствованию ранее правильно выбранной системы широкоэкранного кино. Думается, что нецелесообразно тратить силы на освоение и использование других систем, например системы кашетированного кадра, получившей известное распространение за рубежом. При этой системе за счет неполного использования пленки снижается качество изображения, а его размеры мало отличаются от размеров изображения на обычном экране.

В начале прошлого года советский зритель ознакомился с еще одной новой формой кинозрелища—кинопанорамой. Кинопанорама в сравнении с широкоэкранным кино характеризуется еще бóльшими размерами экрана и более совершенным стереофоническим звуком. Если в обычном кино зритель, сидящий в середине зала, видит изображение под углом 20—25 градусов, а в широкоэкранном 40—50 градусов, то в кинопанораме изображение, проецируемое на грандиозный экран, зритель видит под углом 90—120 градусов, то есть значительно ближе к реальным условиям, когда горизонтальный угол часто превышает 180 градусов.

Особенности кинопанорамы были высоко оценены зрителями. Две программы, снятые «Моснаучфильмом» и Центральной студией документальных фильмов, успешно демонстрируются в Москве, Киеве, Ленинграде, где за короткий срок были оборудованы панорамные кинотеатры. Об успехе советской кинопанорамы можно судить по высшей премии, присужденной ее создателям—НИКФИ, «Моснаучфильму» и киномеханическим заводам—на Всемирной выставке в Брюсселе.

В этом году фильм «Широка страна моя...» демонстрировался в Осло (Норвегия), летом он будет показан в Нью-Йорке. А осенью будет открыт театр советской кинопанорамы в Париже, где устанавливается оборудование, изготовленное в Советском Союзе.

Приятно отметить, что сложнейшие технические средства кинопанорамы, многочисленные аппараты и оборудование были разработаны и изготовлены в Советском Союзе в очень короткие сроки совершенно самостоятельным путем, без предварительного ознакомления с тогда уже существовавшей американской системой («Синерама»). Небезынтересно добавить, что если по изобразительным возможностям советская система мало отличается от американской, то в части стереофонической она имеет преимущества. Применение девятиканальной системы звука (в американской системе—шесть каналов) открывает более широкие возможности для творческих замыслов и позволяет достигнуть более высокого качества звука.

В настоящее время в НИКФИ и на ряде промышленных предприятий решаются важные задачи по усовершенствованию существующего оборудования кинопанорамы. В част-

Рис. 1. Увеличение размеров экрана и углов, в которых зритель видит изображение на экране:

а) в обычном кино; *б*) в широкоэкранном кино; *в*) в панорамном кино; *г*) в кинематографе недалекого будущего

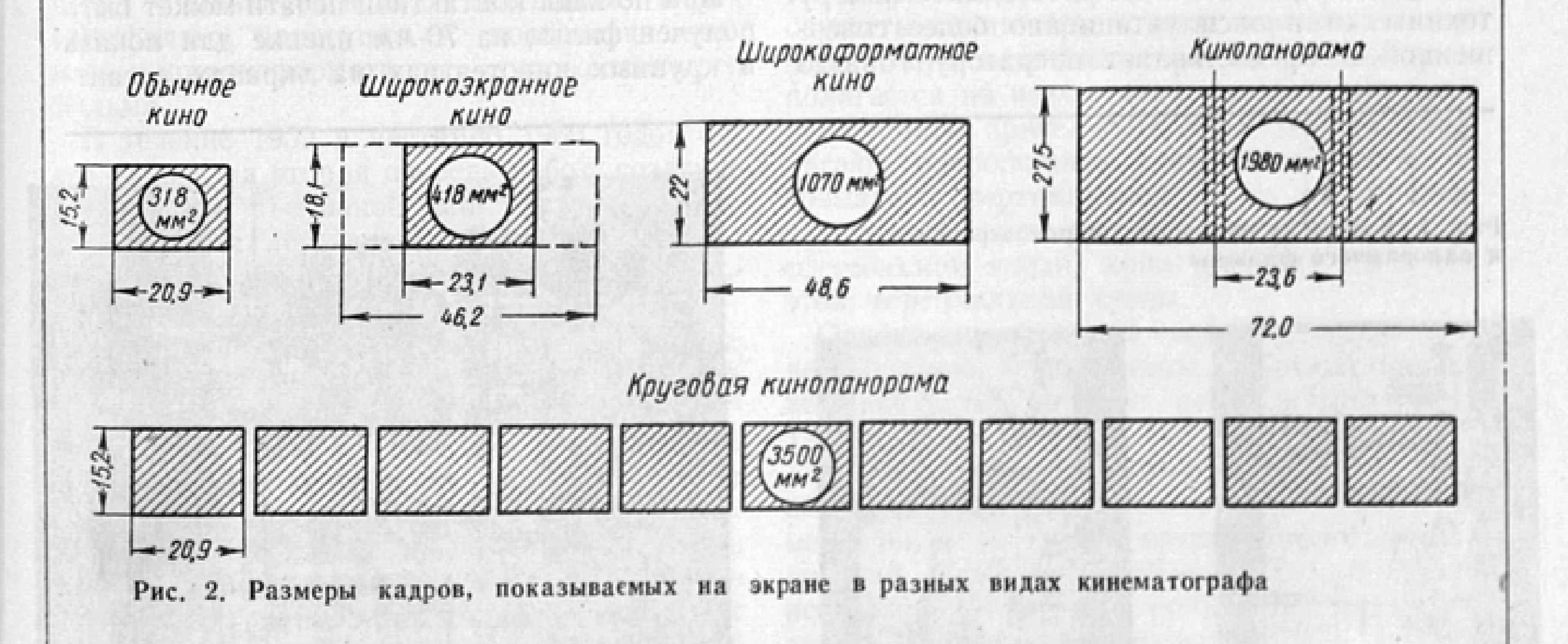


Рис. 2. Размеры кадров, показываемых на экране в разных видах кинематографа

ности, институтом совместно с заводом «Москинап» разработана и скоро будет выпущена новая киносъемочная камера со сменной оптикой. С созданием этой камеры у наших художников появится средство для съемки игровых панорамных фильмов, которые еще не создавались нигде в мире.

Работа над созданием техники кинопанорамы подсказала новые пути для получения тех же результатов, но более простыми эксплуатационными средствами. Такие новые технические средства дает широкоформатное кино.

ШИРОКОФОРМАТНЫЙ КИНЕМАТОГРАФ

Система широкоформатного кино может быть по праву названа следующим шагом развития кинематографической техники.

Идея широкоформатного кино сформулирована в самом названии. Фильм снимается не на обычной, 35-*мм* пленке, а на пленке вдвое более широкого формата, то есть шириной 70 *мм*. Это на первый взгляд небольшое изменение влечет за собой исключительно важные последствия не только в развитии техники, но и в общем кинематографическом прогрессе.

В широкоформатном кино, в отличие от кинопанорамы, вместо трех обычных пленок в процессах съемки и проекции участвует одна кинопленка. При помощи одного объектива удается снимать изображение на одну широкую пленку почти под таким же углом, под каким снимает трехобъективная кинокамера на трех пленках. Это делает камеру технически и эксплуатационно более совершенной и предоставляет оператору гораздо большие возможности. Проекция осуществляется при помощи не трех, а только одного аппарата. Это исключает появление двух вертикальных полос, характерных для изображения кинопанорамы, устраняет дрожание изображений на стыках.

При широкоформатной системе возникает основной эффект кинопанорамы, так как демонстрация фильма происходит на грандиозном экране и под большим углом.

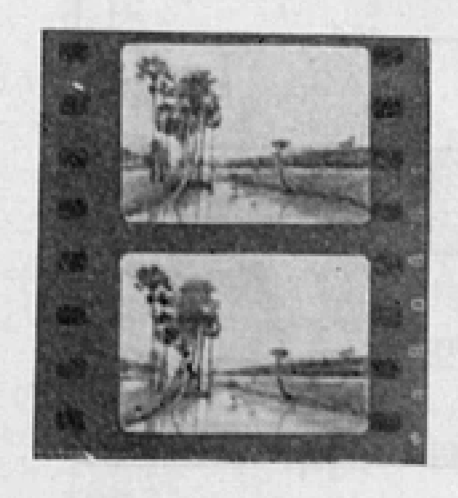
Правда, широкоформатный кинематограф несколько уступает кинопанораме по качеству изображения (резкости и зернистости), максимально возможным размерам экрана, а также по силе эффекта зрительского «участия» из-за несколько меньшего угла, в котором зритель видит экран. Это объясняется тем, что в кинопанораме общая площадь кадра (на трех пленках) в 1,85 раза больше, чем в широкоформатном кино, а максимальный световой поток трех кинопроекторов кинопанорамы примерно в 3 раза больше, чем световой поток одного кинопроектора для 70-*мм* пленки.

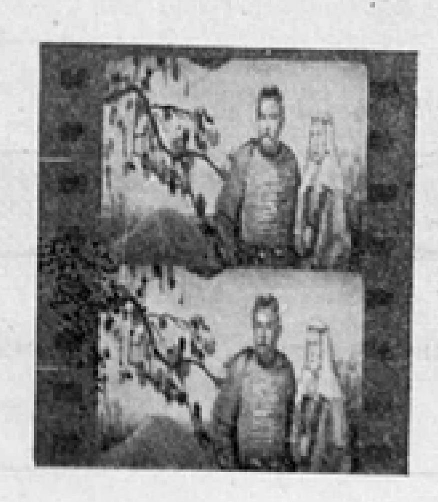
По этой причине кинопанорама будет и далее применяться и развиваться наряду с широкоформатным кино.

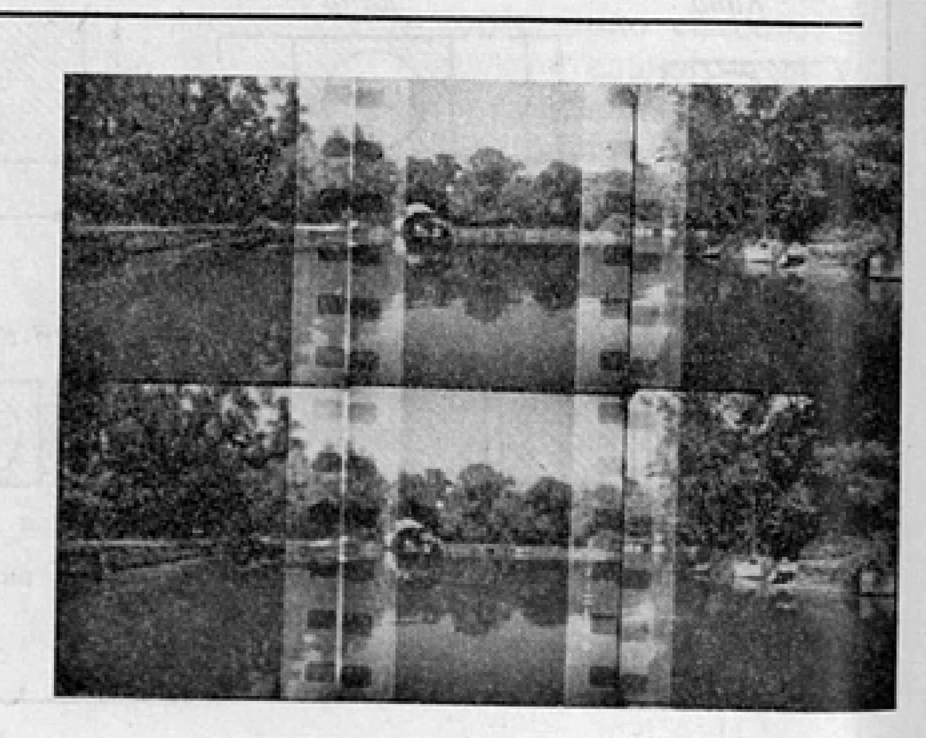
Однако широкоформатный кинематограф имеет решающее преимущество, благодаря которому он получит значительно большее распространение, явится основным направлением в развитии новых видов кинематографа. Это преимущество—в универсальности новой системы.

При помощи контактной печати может быть получен фильм на 70-*мм* пленке для показа в крупных кинотеатрах на экранах гигант-

Рис. 3. Кадры из обычного, широкоэкранного и панорамного фильмов







ских размеров. Фильм, снятый на пленке широкого формата, при помощи оптической печати может быть скопирован в виде широкоэкранной копии (с анаморфированным изображением). Таким путем уменьшаются наиболее существенные недостатки современного широкоэкранного кино—недостаточная резкость изображения, в особенности по краям. При помощи специальных копировальных аппаратов фильм может печататься и на 35-*мм* пленку для обычного экрана и даже на узкую 16-*мм* пленку; при этом все копии будут отличаться более высоким качеством по сравнению с обычными.

Фильмами, снятыми по широкоформатной системе (так же как и программами кинопанорамы), в принципе могут обмениваться различные страны.

В каком же состоянии находится сейчас широкоформатный кинематограф?

Замечательная традиция содружества науки с производством в нашей стране дает хорошие результаты. В течение 1957—1958 годов НИКФИ совместно с киностудией «Мосфильм» и промышленными предприятиями завершил первую очередь работ. Созданы две киносъемочные камеры, необходимая оптика, кинокопировальные аппараты для контактной и оптической печати, перфорационное оборудование для изготовления пленки, аппаратура для записи стереофонического звука, проявочная машина. Уже снятый экспериментальный фильм показал, насколько жизненна разработанная техника и какие богатейшие новые возможности она открывает перед киноискусством. В настоящее время «Мосфильм» приступил к постановке первого широкоформатного художественного фильма.

В течение 1959 и частично 1960 годов будет проведена вторая очередь работ: создание синхронной съемочной аппаратуры, оборудования для перезаписи звука, аппаратуры для демонстрации широкоформатных фильмов, новой оптики и т. д.

Новой аппаратурой будут оборудованы ныне проектируемые и сооружаемые во многих городах Советского Союза большие кинотеатры вместимостью от 1000 до 6000 человек. Один из таких театров на 2500 человек уже строится в Москве на площади Пушкина. В конце 1959 года намечается переоборудовать один из действующих в Москве кинотеатров для демонстрации в нем широкоформатных фильмов.

В НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ КИНОФОТОИНСТИТУТЕ

Было бы, разумеется, неверно считать, что широкоэкранный, панорамный и широкоформатный кинематограф является последней ступенью развития кинематографии. Несмотря на значительное приближение к естественным условиям восприятия, даже в кинопанораме эта задача все же еще не может быть признана решенной. Основная часть зрителей в центре и задней части зала видит боковые стены



Рис. 4. Кадр из экспериментального фильма на широкоформатной пленке (шириной 70 *мм*), снятого киностудией «Мосфильм»

по сторонам экрана и в особенности нависающий дугой потолок, что в значительной мере разрушает ощущение реальности происходящего.

По каким же путям пойдет дальнейшее развитие кинематографа? Что делается в поисках новых видов кино? Что ожидает кинематограф в будущем? На эту тему было высказано много соображений и сделаны различные предположения как у нас, так и за границей. Некоторые авторы предлагают, например, сооружать кинотеатры в виде огромных полушарий; при этом демонстрация фильма предполагается на всех стенах, вокруг зрителей и на куполе зрительного зала. Другие предлагают расположить зрительные места на громадной вертикальной стене кинотеатра, а перед ней разместить грандиозный полусферический экран, края которого касаются этой вертикальной стены.

Однако значительная часть таких проектов не удовлетворяет основным требованиям кино как искусства и носит полуфантастический характер.

В Научно-исследовательском кинофотоинституте в настоящее время ведется экспериментальное изучение психофизиологических условий восприятия фильма. В результате исследована, например, роль периферического зрения, которое фиксирует краевые изобра-

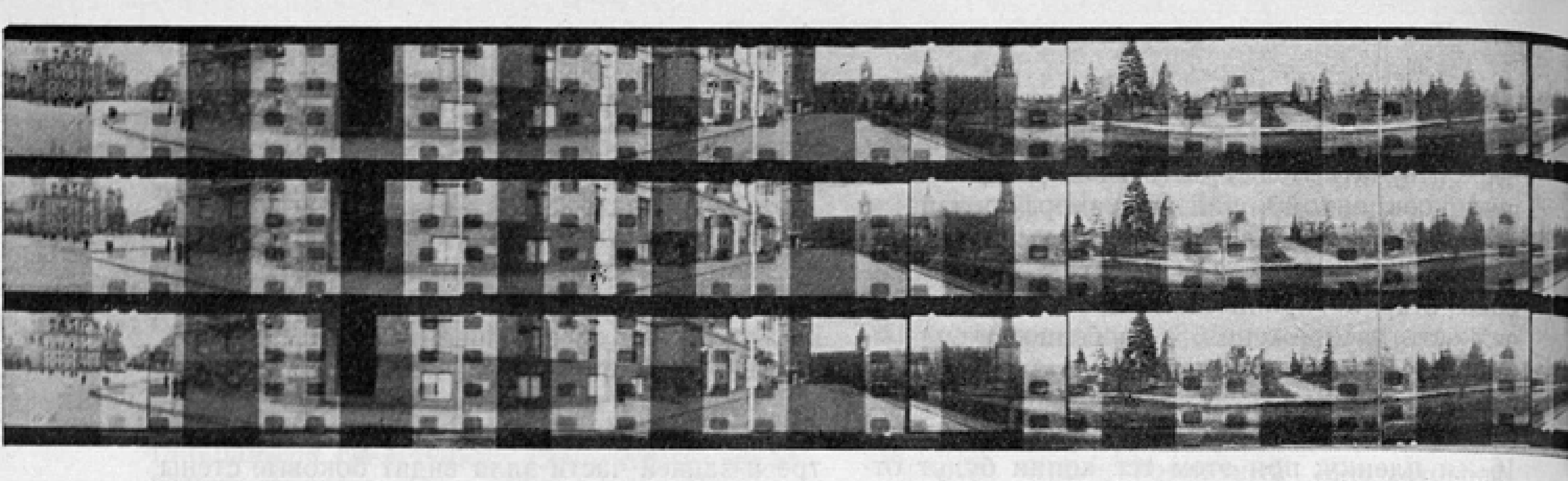


Рис. 5. Кадр из фильма круговой кинопанорамы, снятого Центральной студией документальных фильмов

жения, имеющие важное значение в эффекте зрительского «участия», и другое.

Институтом были сформулированы сложные научно-технические проблемы, решение которых может служить основой для создания новых систем кинематографа. К таким проблемам относится, например, разработка особой широкоугольной оптики, позволяющей оператору снимать в угле до 120—130 и более градусов.

Другой довольно сложной научно-технической проблемой, играющей большую роль в дальнейшем развитии кинематографии, является создание мощных источников света и кинопроекционных аппаратов, необходимых для демонстрирования фильма на гигантских экранах будущих кинотеатров. На основе разработки НИКФИ в текущем году Одесский завод киноаппаратуры заканчивает конструирование и изготовление образцов кинопроектора, рассчитанного на световой поток 15 тысяч люмен. К концу года институт намечает создать источник света с еще большим световым потоком—30 тысяч люмен, то есть примерно в четыре раза превосходящий по световой мощности выпускаемые сейчас широкоэкранные кинопроекторы. Работа по увеличению световой мощности кинопроекционной аппаратуры будет проводиться в институте в дальнейшем еще в большем объеме.

В институте тщательно рассматриваются и экспериментально проверяются различные изобретательские предложения в области новых видов кинематографа. Некоторые из этих предложений, прошедшие предварительную экспериментальную проверку, по нашему мнению, уже при современном уровне техники могут быть реально осуществлены.

Можно предполагать, что в системе кинематографа ближайшего будущего для всех зрителей зала горизонтальный угол рассматриваемого киноизображения достигнет 180 градусов и более; существенно большим, чем в кинопанораме, будет и вертикальный угол, под которым зритель видит изображение на экране (около 90 градусов вместо 20—40 в кинопанораме и 10—15 градусов в обычном и широкоэкранном кино).

Большие перспективы сулят кинематографии работы, проводимые НИКФИ, заводом «Ленкинап» и рядом других организаций в области магнитной записи движущихся изображений. В конце текущего года предусмотрено разработать и изготовить экспериментальные образцы аппаратуры для записи изображения на магнитную пленку.

В ближайшие два-три года следует ожидать широкого применения в нашей стране магнитной записи изображения для телевизионных целей. А через несколько лет можно рассчитывать на практическое использование магнитной записи изображения и для целей кинематографических—сначала в производстве фильмов, а затем, возможно, и для их демонстрации. Успешное проведение научно-исследовательских работ в области магнитной записи изображения означало бы полный переворот в технике кинематографии: замену кинопленки магнитной лентой.

Развитие кинотехники в последние годы все более и более сближает ее с техникой телевидения. Все шире используются средства телевидения в кино и кинотехнические методы—в телевидении. Специальные телевизионные устройства уже проникают на киностудии и даже в кинотеатры. Нет сомнения, что в будущем эта связь станет еще более тесной. В кинематографии будущего телевизионная техника безусловно займет важное место.

КРУГОВАЯ КИНОПАНОРАМА

История развития техники знает много примеров, когда крупные научно-технические достижения дают возможность решить частные задачи и находят различные, хотя и второстепенные, но полезные применения.

Одним из таких примеров, на мой взгляд, является круговая кинопанорама.

Туристы, посетившие Всемирную выставку в Брюсселе в 1958 году, познакомились с американской «циркорамой». Отношение зрителей к этой новинке было различным: одни восторгались и отмечали очень сильное воздействие фильма (благодаря круговому киноэкрану, окружающему зрителя полностью на все 360 градусов), другие весьма критически отнеслись к новому зрелищу, указывая на кратковременность демонстрации фильма (около 20 минут) и бедность его содержания, на необходимость стоять в зрительном зале и неестественно часто поворачиваться, чтобы взглянуть на весь экран. К недостаткам американской «циркорамы» многие зрители отнесли чрезмерно высокое размещение кругового экрана (2,5 метра от пола), малую высоту экрана (до 3 метров при диаметре 14 метров), недостаточно хорошее качество киноизображения, создаваемое одиннадцатью одновременно работающими кинопроекторами, наличие черных полос, разделяющих экран на одиннадцать отдельных участков.

Противоречивость мнений в оценке «циркорамы» не случайна. Она, по-видимому, с одной стороны связана с серьезными недостатками этого вида кинозрелища, а с другой стороны, обусловлена еще не раскрытыми в полной мере возможностями круговой кинопанорамы.

Этим летом на Выставке достижений народного хозяйства СССР в Москве сооружена советская круговая кинопанорама.

Разработка системы круговой кинопанорамы была поручена Научно-исследовательскому кинофотоинституту, на который было возложено также научно-техническое руководство работами по созданию необходимой техники для круговой кинопанорамы на предприятиях ряда совнархозов.

В отличие от американской одноярусной «циркорамы», показанной на Международной выставке в Брюсселе, советская круговая кинопанорама является двухъярусной. Два кольцевых экрана диаметром около 17 метров, высотой 3,5 метра каждый, расположены над полом на высоте 2,5 метров. Двадцать два кинопроектора, расположены за экранами. На каждый круговой экран (верхний и нижний) проекция осуществляется одиннадцатью аппаратами.

Использование двух кольцевых киноэкранов позволяет переносить изображения с нижней на верхнюю часть яруса, а также осуществлять проекцию одновременно на два экрана.

Для того чтобы улучшить качество киноизображения, в проекционной аппаратуре применены новые источники света—ксеноновые лампы, которые обеспечивают более равномерное и сильное освещение экранов. Это было важно сделать и потому, что благодаря большому количеству отраженного света в круговой кинопанораме трудно получить хорошее качество изображения на экране.

В советской круговой кинопанораме использовано стереофоническое звучание. При этом семь групп громкоговорителей расположены за экранами, и звук точно следует за соответствующими предметами на экране. Две группы громкоговорителей находятся на потолке и под полом зрительного зала и служат для создания различных звуковых эффектов. Звук записывается на магнитную ленту на девяти звуковых дорожках и воспроизводится с помощью отдельного аппарата—фильмофонографа.

Центральной студией документальных фильмов и студией «Союзмультфильм» проведены съемки фильма для круговой кинопанорамы. Они осуществлялись одновременно на одиннадцать кинопленок шириной 35 *мм* с помощью устройства, состоящего из одиннадцати киносъемочных камер, расположенных по кругу.

Круговая кинопанорама имеет серьезные принципиальные недостатки. При круговом киноэкране с горизонтальным углом рассматривания киноизображения в 360 градусов зритель должен стоять, так как для сидящего зрителя задняя часть экрана полностью была бы исключена из поля зрения.

В таких условиях продолжительность фильма может быть лишь незначительной, достигающей 15—20 минут. В связи с этим круговую панораму следует рассматривать пока как кинозрелище, которое может получить лишь ограниченное распространение. Дальнейший прогресс кино покажет, сможет ли круговая кинопанорама открыть возможности для создания настоящих, больших произведений киноискусства.

Творческие встречи, совещания, конференции

Содержательный разговор

Огромное поле деятельности открывается перед научной кинематографией в годы великой семилетки. Решения XXI съезда КПСС выдвинули перед мастерами научного фильма новые грандиозные задачи. **Значение популяризации достижений науки, распространения самого передового технического опыта средствами кино становится еще более очевидным в свете решений июньского Пленума ЦК КПСС, наметившего дальнейшие пути стремительного технического прогресса нашей индустрии.**

Итогам работы по созданию научно-популярных фильмов в минувшем году и перспективам на ближайшие годы была посвящена двухдневная творческая конференция коллектива студии «Моснаучфильм».

— В прошлом году наша студия выпустила 164 кинофильма,— сказал в своем вступительном слове председатель творческой секции «Моснаучфильма» режиссер А. Усольцев.— Среди них такие большие работы, как «Я был спутником Солнца», «Власть над веществом», «Чайковский», «Дорогами жизни», «Звероловы» и другие.

Число выпущенных картин говорит о большом труде коллектива студии «Моснаучфильм». Но какова тематика этих фильмов? Каков уровень мастерства их режиссеров, сценаристов, операторов, композиторов? Какова научная ценность этих фильмов, насколько отвечают они требованиям жизни? Обо всем этом шел разговор на творческой конференции.

В центре внимания стоял вопрос о к а ч е с т в е фильмов, создаваемых студией.

— Мы сделали много картин, в той или иной степени отражающих важнейшие стороны научной и технической жизни страны, — сказал в своем докладе режиссер Д. Яшин.—Однако мы обязаны разобраться в том, насколько сделанное соответствует значению темы.

С горечью говорил докладчик о недостатках таких тематически важных картин, как «Атомный ледокол «Ленин», «Первая в мире», «Атомная энергия в мирных целях». Они сделаны неизобретательно, сухо, серо. Наш долг — создать фильмы о мирном применении атомной энергии на уровне величия и значения этой темы.

С мнением Д. Яшина о том, что творческий коллектив студии обязан сделать «качественный рывок вперед», согласились в своих выступлениях А. Згуриди, Б. Долин, И. Васильков, А. Усольцев и другие участники конференции.

Большое внимание было уделено одной из самых острых проблем научно-популярного кино — проблеме д р а м а т у р г и и.

— Каждому ясно,— говорит Д. Яшин, — что неуспех всех подвергавшихся критике фильмов заложен в их сценариях. Там, где нет драматургии, нет и фильма.

Д. Яшин считает, что основой драматургии научно-популярного фильма должна быть не простая логическая схема, а сюжет, раскрывающий развитие мысли ученого или изобретателя, сложный и противоречивый ход творческого процесса в науке и технике.

— Проблема у в л е к а т е л ь н о с т и фильма,— говорит В. Шнейдеров,— приобретает сейчас особую остроту. Хороший научно-популярный фильм должен заинтересовать зрителя, заставить его призадуматься, должен взволновать его, а иногда и удивить.

— Закономерно,— продолжает эту мысль В. Томберг,— что все больше и больше места в наших дискуссиях занимает проблема формы, ибо при несовершенной форме содержание фильма или не доносится вовсе до зрителя, или доносится в таком искаженном виде, что пропадает всякое желание смотреть картину.

— Не является ли существенным недостатком фильмов 1958 года утрата соответствия формы содержанию?— спрашивает И. Васильков и с этой точки зрения критикует картину режиссера Г. Мельника «Противобактериологическая защита».

— Ремесленничество,— говорит он,— возникая из механического подражания удавшемуся образцу, приводит к появлению штампов. А жизнь между тем идет вперед, появляется новое содержание, которое требует новых способов его выражения на экране.

О ложной развлекательности, наносящей ущерб научно-художественному содержанию фильмов, говорили Л. Белокуров и М. Тихонов.

Тревожило многих участников конференции и то, что в последнее время студия уходит от создания собственно научно-популярных фильмов. Этому вопросу посвятили свои выступления И. Васильков, Л. Белокуров и другие. Научно-популярное кино— это специфическая, самостоятельная область кинематографии, где действуют свои законы. Но довольно часто научная тема решается методами хроникального кино. При этом авторы скользят по поверхности явлений, не углубляются в существо научной темы.

Решение проблемы занимательности, по мнению ряда ораторов, тесным образом связано с привлечением а к т е р а в научно-популярный кинематограф.

— Мы получили возможность,— говорит В. Шнейдеров,— использовать весь арсенал художественных средств, имеющихся в кинематографе, в том числе и актера. Жаль только, что с этим арсеналом мы обращаемся порой варварски. Сценаристы часто прибегают к актеру там, где это вовсе не представляется необходимым, а режиссеры усугубляют их ошибку, плохо работая с актером.

— Если актер плохо играет в фильме,— утверждает М. Арлазоров,— то виноват в этом не только он сам или режиссер, но и драматург, который не дал актеру необходимого материала. Без настоящей драматургии актер оказывается в научно-популярном фильме в роли подсобного рабочего, а иногда и в роли лишней «декоративной детали».

Одной из насущных проблем научно-популярной кинематографии считает работу с актером и А. Згуриди.

Ораторы приводили примеры неудачного актерского исполнения основных ролей в фильмах: «Я был спутником Солнца», «Дорогами жизни» и других.

В связи с решениями XXI съезда КПСС еще больше возросли в о с п и т а т е л ь н ы е задачи научно-популярного кино.

— Но где же наша «мировоззренческая» серия, формирующая научное, материалистическое представление зрителя об окружающем его мире?— спрашивает В. Шнейдеров.— Делается крайне мало фильмов на такие темы, как происхождение человека, истоки жизни. Мы не создали в прошлом году ни одного серьезного научно-атеистического фильма.

Участники конференции подчеркивали, что в современных условиях большое значение приобретает хорошо продуманная система проката научных картин.

В. Шнейдеров предложил создать для лекториев и университетов культуры специальный кинокурс об основах научно-материалистического мировоззрения.

Студия «Моснаучфильм» выполняет широкий круг задач, создавая фильмы научно-популярные и учебные, искусствоведческие и видовые, технико-пропагандистские и киножурналы. Поэтому многие из выступавших считают, что назрела необходимость изменить структуру студии, организовать творческие объединения по типу существующих на «Мосфильме».

— Держась за явно устаревшие организационные формы, боясь смело обновить их,— говорит Б. Долин,— мы забываем о том, что тормозим этим качественный рост всей научно-популярной кинематографии. Сама жизнь требует изменения существующей структуры.

Соглашаясь с тем, что пора изменить формы руководства творческим процессом на студии, А. Згуриди вместе с тем подчеркнул, что только организационных мероприятий недостаточно: работникам «Моснаучфильма» необходимо повысить требовательность к самим себе и друг к другу, активнее вести борьбу за повышение идейно-художественного уровня своего творчества.

— Мы обязаны,— говорит А. Згуриди,— создавать глубокие по содержанию и волнующие по художественным качествам картины, достойные нашего замечательного времени.

На конференции был подвергнут анализу ряд фильмов студии: «Власть над веществом», «Чайковский», «Я был спутником Солнца», «Дорогами жизни», «Противобактериологическая защита» и другие.

●

Можно пожалеть лишь о том, что конференция недостаточно подробно обсудила вопрос о путях решения важнейших тем научно-популярного кино, связанных с техническим прогрессом нашей индустрии и особенно с развитием химической промышленности. А ведь именно эти темы требуют самого пристального внимания коллектива студии.

М. К.

Слет киножурналистов

По всей нашей стране — от Ледовитого океана до Черного моря, от Дальнего Востока до Закарпатья — разбросаны корреспондентские пункты кинохроники. Работая подчас в сложных условиях, вдалеке от студии, операторы корпунктов делают огромной важности дело, снимая материалы для центральной и местной кинопериодики.

Чтобы проанализировать ценный опыт, накопленный в течение долгих лет, и наметить новые пути своей деятельности, операторы-корреспонденты собрались на Всесоюзную творческую конференцию, созванную Союзом работников кинематографии и Министерством культуры СССР. Делегаты прослушали доклады директора Центральной студии документальных фильмов В. Головни «Задачи кинопериодики в свете решений XXI съезда КПСС» и режиссера Р. Григорьева «Оператор-киножурналист».

— Вслед за печатью и радио,— сказал в своем докладе тов. Головня,— кинохроника призвана довести до сознания всех трудящихся величие политических, экономических и культурных задач семилетнего плана.

Наша кинохроника должна не только информировать зрителей, но и активно вмешиваться в жизнь, показывая все лучшее, агитируя фактами, убедительными примерами, вызывая желание подражать передовым людям нашей страны.

Докладчик сообщил, что за 1958 год на студиях страны было выпущено 17 полнометражных документальных фильмов, 285 короткометражных, 1450 номеров киножурналов.

— Общий идейно-творческий и технический уровень большинства журналов как центральных, так и местных,— продолжает докладчик,— за последние годы значительно возрос.

Однако в журналах имеется еще немало серьезных недостатков; на конкретных примерах докладчик показал наиболее типичные недостатки многих сюжетов: шаблонность, тематическое однообразие, маловыразительные съемки, вялый текст.

Актуальность сюжета должна сочетаться с интересным творческим решением.

— Мы еще отстаем от жизни, которая гораздо богаче, разностороннее и интереснее, чем это показано в кинопериодике,— говорит докладчик.— Надо уметь видеть успехи страны, широкие горизонты завтрашнего дня.

Обобщая практический опыт операторов кинохроники, Р. Григорьев подчеркнул, что киножурналист должен быть прежде всего политическим борцом, разведчиком нового.

— Корреспондентские пункты целиком себя оправдали,— говорит Р. Григорьев.— Мы свидетели быстрого творческого роста их операторов. Задача заключается в том, чтобы по всем линиям усилить внимание к операторам кинохроники, улучшить повседневное руководство корреспондентскими пунктами.

После докладов развернулся горячий принципиальный разговор о насущных проблемах, волнующих работников корпунктов. Многие ораторы развивали в своих выступлениях мысли докладчиков относительно важности длительного кинонаблюдения.

— На Украине,— сказал Г. Снегирев,— в этой семилетке будет усиленно развиваться большая химия: в Черкасской и Черниговской областях строятся комбинаты искусственного волокна, в Днепропетровске строится шинный завод, огромное строительство началось в Лисичанске. За всеми этими объектами операторы студии должны вести постоянное наблюдение, спланировать свою работу так, чтобы не реже одного раза в квартал присылать оттуда репортажи. Летопись стройки этих грандиозных предприятий будет использована и в журналах и в фильмах.

Кинооператор А. Сухов (Оренбург) поделился опытом создания киноочерка «Есть наша комсомольская!», положительно оцененного делегатами конференции. Восемь месяцев возводилась комсомольская домна Орско-Халиловского металлургического комбината. И все это время рядом с молодыми строителями был кинооператор.

А. Ковальчук работает на Днепропетровском корпункте 15 лет. За это время он побывал во всех уголках своей области.

— И каждый раз, когда я попадаю в те места, где бывал раньше,— заявляет он,— я стараюсь следить не только за ростом заводов, городов, но и запечатлеть рост людей — героев труда.

Своими размышлениями о мастерстве документалиста поделились И. Копалин, А. Кричевский, А. Левитан и другие.

Умению лаконично и остро запечатлевать события и людей, совершенствовать композицию кадра, находить яркие, выразительные детали, искусно пользоваться светом, чаще применять синхронные съемки посвятил свое сообщение П. Шлыков (Челябинск). При этом он с горечью констатировал, что за 14 лет работы на Челябинском корреспондентском пункте ему удалось снять лишь... два синхронных сюжета.

Отсутствие портативной звукозаписывающей аппаратуры сковывает творческие возможности корреспондентов. Н. Константинов (Воронеж), Е. Качин (Кемерово), Б. Маневич (Ростов), Г. Ами-

ров (Казань) и другие требовали принятия решительных мер, чтобы покончить с отставанием в области кинотехники. Они высказали пожелания, чтобы корреспондентские пункты обеспечивались лучшей съемочной аппаратурой, пленкой, позволяющей снимать без дополнительного света, легким вездеходным транспортом.

Специальное заседание конференции было посвящено встрече с представителями Министерства культуры СССР и Министерства культуры РСФСР по организационно-техническим вопросам.

Резкой критике подверглись органы кинопроката, не уделяющие внимания показу хроники и документальных фильмов.

На заключительном заседании конференции с большой речью выступил министр культуры СССР Н. Михайлов, охарактеризовавший большие задачи документального кино в период развернутого строительства коммунизма.

И. С.

Лучше обслуживать зрителей!

В ближайшие три года киностудии нашей страны выпустят 350 художественных фильмов. Иначе говоря, каждые три дня на экраны будет выходить новый советский художественный фильм. За это же время в прокат поступят 2100 документальных и научно-популярных фильмов, около 5000 выпусков киножурналов.

Много надо потрудиться работникам киносети для того чтобы донести эти большие духовные ценности до миллионов зрителей!

О том, как улучшить обслуживание зрителей, говорилось на Всесоюзном совещании работников кинофикации и кинопроката.

Совещание открылось докладами начальника Управления кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР Ф. Кузяева «Задачи киносети в свете решений XXI съезда КПСС» и начальника производственного отдела Министерства культуры СССР А. Баринова — о техническом оснащении киносети в предстоящем семилетии. С речами на совещании выступили начальник Управления по производству фильмов И. Рачук, режиссер М. Ромм и многие делегаты с мест.

Коммунистическая партия и Советское правительство проявляют огромную заботу о кинофикации страны. Контрольные цифры развития народного хозяйства, утвержденные XXI съездом КПСС, предусматривают значительное развитие киносети.

Участники совещания говорили о том, как в некоторых областях, например в Ленинградской, уже завершена сплошная кинофикация села.

Представитель Сталинградской области т. Ружицкий поделился опытом создания первой широкоэкранной передвижки, которая работает на полевых станах. В этом году в области будет действовать пять таких передвижек.

Опыт сталинградцев одобрен, и теперь широкоэкранные передвижки начнут работать по всей стране.

О необходимости досрочно завершить сплошную кинофикацию села говорили на совещании тт. Рахимов (Азербайджанская ССР), Самадов (Таджикская ССР), Давлетдурдыев (Туркменская ССР), Федоренко (Узбекская ССР), Карпенко (Молдавская ССР) и другие. Для успешного выполнения этого обязательства, подчеркивали они, надо улучшить качество техники, обеспечить всю сеть аппаратурой, наладить снабжение запасными деталями, направлять киносети большее количество фильмокопий, уделяя должное внимание их качеству.

Многие выступавшие резко критиковали технический отдел Министерства культуры, указывая, что он слабо помогает совершенствованию техники киносети, плохо заботится об оснащении ее современной аппаратурой.

В ряде выступлений указывалось на серьезные недостатки работы многих кинотеатров и установок: нечеткость изображения и звука при демонстрации фильма, отсутствие заботы об удобствах для зрителя.

Участники совещания говорили о необходимости расширения сети специализированных кинотеатров, улучшения системы показа научно-популярных и документальных фильмов.

К большему вниманию кинопропаганде достижений науки, передового опыта колхозов и совхозов призывали тт. Рахимов (Азербайджанская ССР), Ильев (Витебск) и другие.

Участниками совещания было сделано много критических замечаний в адрес киностудий. На экранах часто появляются неинтересные по содержанию и форме, посредственные фильмы. Причинами появления таких картин выступавшие справедливо считают слабую связь творческих работников с жизнью и либеральное отношение к оценке принимаемых картин. Работники киносети выражали пожелание, чтобы актеры и режиссеры почаще приезжали в районы и встречались со зрителями.

В работе совещания приняли участие министр культуры СССР Н. Михайлов, председатель ЦК профсоюза работников культуры Б. Ржанов.

Участники совещания приняли обращение ко всем работникам киносети с призывом выполнить семилетний план кинофикации за пять лет.

Л. Б.

„Нормандия-Неман"

«... Май 1942 года. Английский флот подвергается атакам авиации и подводных лодок. Японцы в джунглях тихоокеанских островов сбрасывают в море американские гарнизоны. Немецкие танки с жестокими боями продвигаются по усеянным трупами русским степям. В оккупированном Париже развевается флаг с черной свастикой...

Неужели Германия выиграет войну?»

Этими словами начнется художественный фильм «Нормандия-Неман», посвященный боевой дружбе советских и французских летчиков в их общей борьбе против гитлеровских захватчиков.

Фильм «Нормандия-Неман»—первая совместная франко-советская постановка. Все в этом фильме делается сообща. Сценарий, написанный известной французской писательницей Эльзой Триоле, видным французским кинодраматургом Шарлем Спааком и советским писателем Константином Симоновым, разрабатывался в Париже и в Москве.

В начале года в Москву на съемки прибыла группа французских кинематографистов. Продюсер картины «Нормандия-Неман» Александр Каменка—почетный председатель Французской национальной синематеки, активный деятель Общества «Франция—СССР». Постановщик фильма известный режиссер Жан Древиль начинал свой творческий путь как кинорецензент, затем работал оператором, сценаристом. Им поставлено много фильмов, в том числе «Господин Алиби», «Бескрайний горизонт», «Большая встреча», а также картина «Битва за тяжелую воду», посвященная подвигу норвежских патриотов в годы второй мировой войны.

Главный оператор фильма «Нормандия-Неман»—Жак Нато. В большом списке снятых им картин такие значительные произведения, как «Через Париж» и «Отверженные».

Из французских актеров, занятых в постановке, советские зрители знают артиста Марка Кассо, игравшего роль помощника капитана в фильме «Если парни всего мира...». В «Нормандии-Неман» он исполняет роль Марселена.

В будущей картине наши зрители встретятся также с актерами Пьером Трабо (Шардон), Роланом Менаром (Де Вильмон), Джанни Эспозито (Ламетр), Жоржем Ривьером (Бенуа), Жан-Клодом Мишелем (Флавье), Роланом Шалозом (доктор), Николаем Батай (Кастор).

В картине снимается и большая группа русских актеров. Роль генерала Комарова исполняет В. Доронин, капитана Тарасенко играет Н. Рыбников. В остальных ролях советских летчиков заняты артисты Н. Лебедев (полковник Синицын), В. Гусев (лейтенант Зыков), Ю. Медведев (механик Иванов).

В постановке фильма принимает участие режиссер Д. Вятич-Бережных. Музыка для фильма написана Р. Щедриным, тексты песен—К. Симоновым.

Главный художник фильма— А. Пархоменко (часть его эскизов публикуется на вклейке).

Съемки проходили на аэродромах, где в массовых сценах снимались советские летчики. Группа выезжала в экспедицию в Подмосковье. Большое количество эпизодов отснято в павильонах «Мосфильма».

«В процессе работы,—говорит Жан Древиль,—между советскими и французскими кинематографистами установились прочные деловые контакты, завязалась творческая дружба, от эпизода к эпизоду возрастал темп съемок.

Мы работаем дружно, и это вселяет надежду на успех нашего общего дела».

Действующие лица фильма будут говорить на своем родном языке. По сюжету в очень многих эпизодах есть переводчик, который переводит французским летчикам русскую речь, и это избавляет от необходимости переозвучания. В тех же сценах, где актеры говорят по-французски, в советском варианте будут русские субтитры. А во французском варианте будут даны в субтитрах русские диалоги.

В этом месяце съемочный коллектив выезжает во Францию, чтобы заснять сцены формирования авиационного соединения «Нормандия-Неман» до его прилета в Россию.

В сентябре фильм «Нормандия-Неман» должен быть закончен.

●

В Центральном Доме кино состоялась встреча с французскими кинематографистами, членами творческого коллектива «Нормандия-Неман». Л. Арнштам представил киноработникам столицы французских товарищей по искусству.

Режиссер Жан Древиль, рассказывая о работе над фильмом «Нормандия-Неман», с удовлетворением отметил крепнущую дружбу и взаимопонимание участников этой совместной постановки. Затем Древиль познакомил собравшихся с историей создания фильма «Битва за тяжелую воду», показанного в заключение этого вечера. Зрители тепло приняли эту интересную, содержательную картину.



Кто должен об этом позаботиться?

Письмо в редакцию

Производство любительских технических фильмов приобретает у нас широкий размах. Выпускают такие фильмы уже не отдельные группы любителей, а сотни кружков, заводских лабораторий и т. д.

Научно-технические фильмы, выпускаемые профессиональными студиями, не могут выполнить все возрастающие задачи обмена техническим опытом и научной кинодокументацией и отразить с достаточной полнотой производственные достижения отдельных предприятий, имеющие иногда общенародное значение. В этом деле большую роль могут сыграть фильмы любителей.

Такие фильмы представляют интерес для многих тысяч рабочих, техников, инженеров и учащихся и являются хорошими пропагандистами технического прогресса. Информация о новой технике в них конкретна, документальна, доходчива и злободневна.

Некоторое представление о тематике подобных фильмов дает работа кинолаборатории при автозаводе имени Лихачева. Кинолаборатория при участии членов научно-технического общества выпустила фильмы «Высокопроизводительные приспособления к металлорежущим станкам», «Автоматическая электродуговая сварка под слоем флюса и электрошлаковая сварка», «Фотозащита на прессах» и другие.

Все эти фильмы озвучены. Текст и сценарии составлялись квалифицированными специалистами, непосредственными создателями техники, показываемой на экране. В подготовке картин принимала участие общественность завода.

Фильмов подобного рода создается много, но, к сожалению, большинству зрителей они неизвестны. Как ни странно, значительная часть таких фильмов безнадежно стареет на полках, так и не став достоянием широкой аудитории зрителей. Жалко и затраченных средств, и труда, но еще большее сожаление вызывает то, что ценнейшая техническая информация остается втуне.

Между тем активное использование фильмов, созданных кинолюбителями, могло бы помочь ускорению технического прогресса, выполнению задач, поставленных XXI съездом КПСС перед нашей техникой и индустрией.

Думается, что все эти фильмы, не числящиеся пока ни в одной кинотеке, нужно размножить и показать большой аудитории, организовать обмен фильмами, вывести кинолюбительское и полупрофессиональное производство технических фильмов из состояния «консервации» и местной замкнутости.

У нас совершенно отсутствует обмен фильмами между заводами и промышленными районами. Нужно отметить, что после реорганизации промышленности обмен кинофильмами способствовал бы также обмену техническим опытом между экономическими районами, который должен всемерно углубляться и расширяться. Когда на пленуме Центрального правления научно-технического общества машиностроительной промышленности был показан фильм завода имени Лихачева «Высокопроизводительные приспособления», то немедленно поступили просьбы от делегатов из Челябинской, Харьковской и других областей размножить и помочь им приобрести этот фильм. Но эти запросы некому удовлетворить.

Для коренного улучшения производства и эксплуатации любительских технических фильмов необходимо создать общественные органы, которые осуществляли бы руководство этим важным делом. Пусть на первых порах эти органы возьмут на себя

обязательство оказывать творческую и научную помощь кинолюбителям, консультировать их, организовать информацию о фильмах уже сделанных или делаемых, а главное — позаботиться о выпуске фильмов на экраны. В дальнейшем эти же органы должны взять на себя заботу о создании фильмотек технических картин.

Кто же должен все это сделать?

Нам кажется, что правления научно-технических обществ и Всесоюзный совет НТО вполне в силах справиться с этими задачами. Именно эти организации должны взять в свои руки дело научно-технической кинопропаганды.

Опорными пунктами технической кинопропаганды в крупных городах могли бы стать Дома техники.

Научно-технические общества, а также совнархозы должны организационно возглавить работу по созданию научно-технических фильмов — так сказать, усыновить кинолюбительство, и относиться к нему не как к пасынку, а как к родному детищу.

Ф. РЕКОВСКИЙ

Редакция считает вопросы, поднятые в письме тов. Ф. Рековского, чрезвычайно важными. Ждем ответа на его предложения от Всесоюзного совета НТО и других заинтересованных организаций.

Снимают студенты

В жизни любительской киностудии Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова произошло знаменательное событие: получено письмо, в котором сообщается о высокой оценке английскими рабочими фильма «До новой встречи». Фильм был создан студентами-кинолюбителями университета, которые по просьбе ВЦСПС совершили путешествие вместе с группой английских делегатов, посетивших нашу страну в 1957 году. Из снятых во время поездки материалов была создана кинокартина о том, что увидели гости из Англии в Советском Союзе.

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ОБЛАКА»



Фильм был сделан на английском языке и передан в дар профсоюзу горняков Кента от профсоюза угольной промышленности СССР в знак братской дружбы между английскими и советскими горняками.

Студент-геолог Анатолий Пархоменко, режиссер и оператор фильма, создал подкупающий своей человечностью очерк.

Зритель вместе с нашими гостями совершает увлекательное путешествие. Мирный труд и отдых строителей страны социализма, праздничная демонстрация трудящихся на Красной площади показаны просто и лирично. Характеру очерка как нельзя лучше соответствует его финал—пейзаж весны, которая наступила, пока завершалась работа над фильмом. И когда диктор в последний раз произносит: «До новых встреч, друзья!»,—у зрителя невольно возникает ощущение той солидарности и дружбы, которая связывает незримыми, но крепкими узами тружеников всего мира.

Фильм «До новой встречи» не является случайной удачей студии. В день получения письма состоялся первый общественный просмотр фильма «Облака», созданного во время поездки кинолюбителей на Крымский полуостров с группой студентов-практикантов.

Студент физического факультета Владимир Гребенщиков решил трудную задачу: в живой, наглядной форме осветить научно-исследовательскую работу студентов и сотрудников университета, выехавших на юг страны для изучения процесса облакообразования. Несомненными достоинствами кинокартины «Облака» являются занимательный и четкий текст, хорошее музыкальное сопровождение. Использование современных технических приемов киносъемки позволило передать красоту и причудливость воздушной стихии.

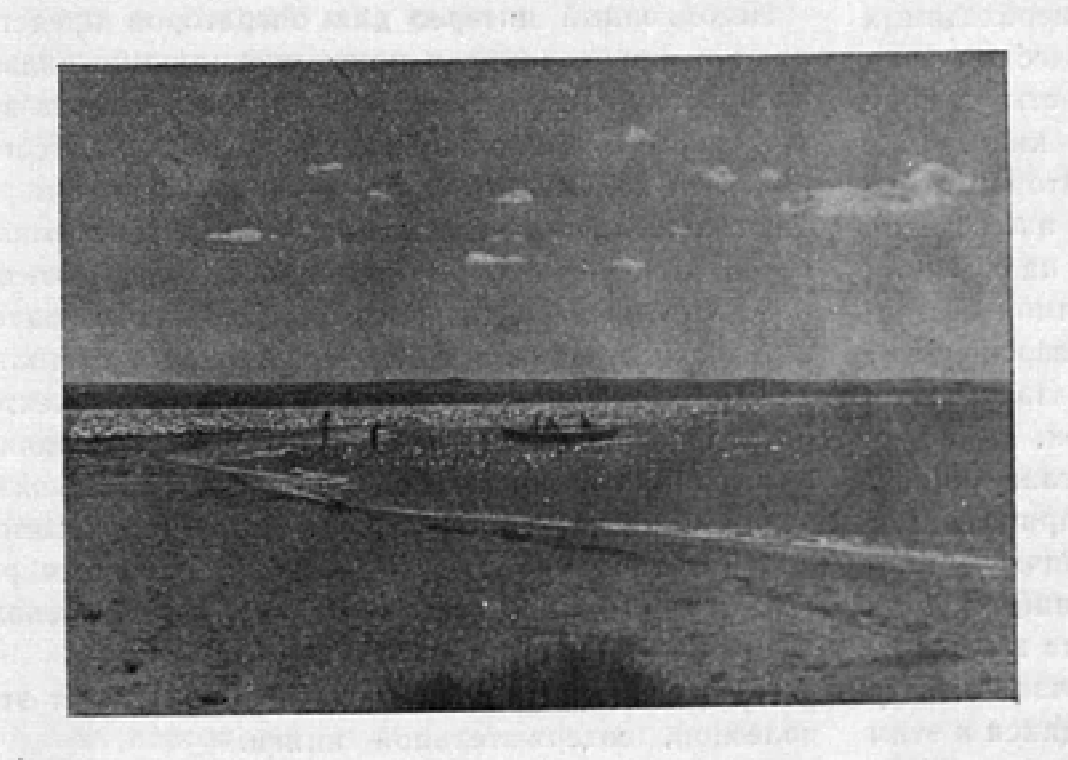
Интересный цветной фильм создан прошлым летом студийцами вместе с сотрудниками биолого-почвенного факультета на Черном море, где были проведены подводные съемки.

Главное место в жизни студии занимает упорная, систематическая учеба. Дважды в неделю под руководством оператора Р. Ильина группа кинолюбителей проводит занятия по освоению техники и приемов фото- и киносъемок. Добиться высокого мастерства, делать фильмы, ярко отражающие жизнь, учебу и научную работу огромного коллектива университета,—вот задачи, которые поставила перед собой студия.

А. ПОПОВ







КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ОБЛАКА»

СО ВСЕХ КОНЦОВ СТРАНЫ

Областной совет профессиональных союзов и совнархоз Караганды организовали общественную любительскую киностудию. В совет студии вошли представители профсоюзов, совнархоза, редакций областных газет, телестудии, Алма-Атинской киностудии. Перед самодеятельной киностудией поставлена задача запечатлеть героический труд рабочих и колхозников области, пропагандировать достижения новаторов, людей науки и искусства, показать быт и отдых трудящихся.

•

Кинолюбители металлургического завода имени С. М. Кирова в Донбассе закончили работу над документальным фильмом «Советский простой человек», который рассказывает о передовых людях завода, об их трудовых подвигах. В съемках фильма участвовали рабочие, бригадиры, инженеры.

•

При Мукачевском городском Доме культуры (Закарпатье) создана любительская киностудия. Первой работой молодой студии были съемки спектакля драмкружка «Закарпатская легенда».

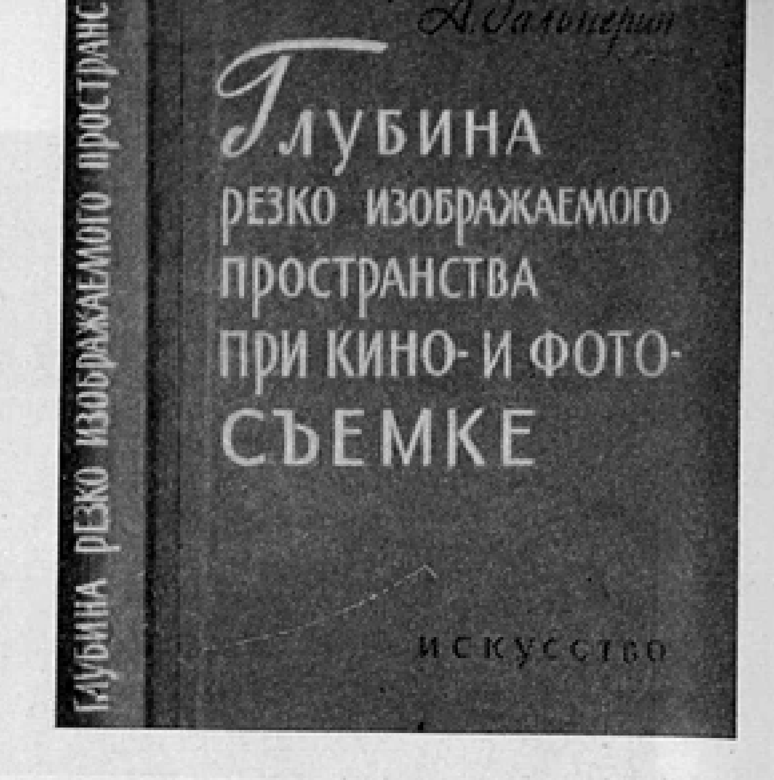
•

Кинолюбители Киевского университета имени Шевченко продолжают активную работу над художественными и документальными фильмами. Последними картинами студентов и преподавателей университета являются игровые короткометражки «Тихо, идут экзамены!» и «Женитьба Фигарова», а также хроника о жизни одной учебной группы и подшефного детдома.

•

Первым фильмом кинолюбителей Центрального клуба Октябрьской железной дороги является киножурнал, показывающий труд железнодорожников станции Ленинград-Сортировочная-Московская, где зародилось социалистическое соревнование за отправление всех поездов тяжеловесными. Киножурнал о передовых методах труда демонстрируется в клубах и красных уголках дороги.

ТЕХНИКА И ТВОРЧЕСТВО



Выпущенная издательством «Искусство» книга кандидата искусствоведения кинооператора А. Гальперина носит несколько академическое название: «Глубина резко изображаемого пространства при кино- и фотосъемке». Она посвящена одному из интереснейших разделов фотографической оптики — вопросам теории глубины киносъемочных объективов. Эти на первый взгляд сугубо технические проблемы имеют существенное значение для нашей художественной практики.

Творчески осмысленное и производственно правильное использование глубины резко изображаемого пространства существенно влияет на качество экранного изображения.

Распределение резкости изображения по планам и ее пространственная ориентировка во многом определяют изобразительную форму кадра и, в частности, взаимоотношение объекта и фона, приобретающее особое значение при работе над широкоэкранным фильмом.

Несмотря на очевидную важность этих вопросов, в мировой литературе до сих пор отсутствовали исследования, специально посвященные столь важной теме. Между тем разработка точно продуманной методики творческого использования операторами глубины резко изображаемого пространства, несомненно, будет способствовать повышению изобразительного качества фильмов, откроет интересные художественные возможности построения глубинных мизансцен и композиций.

Начальные главы книги А. Гальперина посвящены изложению теоретических обоснований проблемы глубины, вопросу о степенях резкости, необходимых в различных случаях съемки, физиологическим основам восприятия изображения и остроты зрения глаза. Величины допускаемых при киносъемке кружков рассеяния рассматриваются автором в тесной связи с условиями кинопроекции и наблюдения кинематографического изображения как на обычном, так и на широком экранах. С необходимой обстоятельностью характеризуются влияния разрешающей способности негативных материалов, разрешающей силы оптики и анаморфотных насадок.

Расчетам глубины посвящена третья глава книги. Несомненный интерес представляет приведенный в этой главе сравнительный анализ различных методов расчета и степеней точности вычислений по упрощенным формулам. Широкое применение макросъемок определило целесообразность включения в эту главу специальных материалов, относящихся к этим случаям съемки.

Подробно и ясно изложены вопросы глубины резко изображаемого пространства при пользовании киносъемочными объективами различных типов. Можно лишь пожалеть о том, что недостаточно освещены особенности новейших кинообъективов, подготовленных нашей оптической промышленностью, поступление которых на студии является делом самого ближайшего будущего.

Особенно большой интерес представляет приведенное в книге исследование вопроса об особенностях пространственной ориентировки границ глубины. Многие важные выводы этой главы излагаются с точки зрения их практического приложения к съемке фильмов и по-новому раскрывают взаимосвязь факторов, влияющих на ориентировку границ глубины резкости в различных случаях съемки. Учет таких закономерностей во многом облегчит операторам использование этих особенностей в их творческой работе.

Несомненный интерес для операторов представляют и приложенные к книге специальные калькуляторы глубины, рассчитанные для объективов всех применяемых в кинопроизводстве фокусных расстояний. Эти калькуляторы, построенные с учетом различных величин кружков рассеяния, открывают перед кинооператором принципиально новую возможность предварительного определения характера оптического рисунка и степеней резкости не только для основных объектов съемки, но и для объектов, расположенных в пространстве кадра на различных расстояниях от камеры. Особенно надо отметить включение в книгу впервые рассчитанного калькулятора для короткофокусного объектива (с фокусным расстоянием в 18,5 *мм*), все более и более широко используемого в кинопроизводстве.

Надо всячески приветствовать выход в свет этой полезной, содержательной книги.

ЕВГЕНИЙ АНДРИКАНИС

Интервью

Разговор с Ле Шануа

В Москве недавно гостил французский кинорежиссер и сценарист Жан-Поль Ле Шануа, хорошо знакомый советским кинозрителям по фильмам «Адрес неизвестен», «Папа, мама, служанка и я», «Беглецы» и другим.

Впервые Ле Шануа побывал в Советской стране в 1933 году на Декаде международного революционного театра, будучи тогда молодым актером, участником представлений французского рабочего театра. В нынешний приезд он показал советским кинематографистам ряд фильмов, поставленных им за последние годы. Эти фильмы были тепло встречены кинообщественностью Москвы и Ленинграда.

Отвечая на вопрос о его творческих планах, Ле Шануа сказал нашему корреспонденту:

— В ближайшее время я предполагаю приступить во Франции к съемкам фильма «Увиденное через ограду».

Этот фильм будет посвящен старой, но не теряющей своей остроты проблеме взаимоотношений отцов и детей. Речь пойдет о детях в возрасте от пяти до двенадцати лет (а не о юношах, не о такой молодежи, как герои фильма Марселя Карне «Обманщики»).

Действие фильма развернется в сельской местности, неподалеку от Парижа. Здесь живут люди самого разного достатка—рабочие, крестьяне, служащие, буржуа. Большинство из них работает в городе и каждый день ездит в Париж наиболее доступными им средствами передвижения—кто поездом, кто на мотоцикле, а кто на собственной машине. Почему эти люди живут в маленьких домиках за городом? Там легче получить дешевое жилье.

Здесь, за городом, живет и молодая чета, которая ежедневно добирается до Парижа поездом. Он—проектировщик-конструктор в какой-то конторе, она—художница по модам (ее роль, по-видимому, будет играть Сильвия Монфор). Она ожидает ребенка. Молодожены очень серьезно относятся к своей родительской ответственности за воспитание будущего ребенка. И вот, заглядывая поверх высокой ограды во дворы к соседям, они наблюдают, как другие обыкновенные люди обращаются со своими детьми, как растят их, как воспитывают. А отношения родителей и детей весьма многообразны...

Какие персонажи меня особенно привлекают? Мне очень близки по духу маленькие, незаметные герои, безвестные новаторы своего дела, которые не покоряются судьбе, не смиряются перед превратностями и трудностями, а борются за свои идеи.

В этом смысле мне особенно дороги две мои картины, известные советским кинематографистам,— «Лесная школа» и «Случай доктора Лорана».

Герой «Лесной школы»—молодой учитель (его роль играет Бернар Блие), который не по-казенному заботится о своих воспитанниках и налаживает с ними отношения на основе настоящей дружбы. А герой картины «Случай доктора Лорана» (его играет Жан Габен) в маленьком горном селении применяет обезболивание родов. И учитель и доктор сражаются с невежеством, рутиной, бездушием, с бюрократическим подходом к людям. Фильм «Случай доктора Лорана» оптимистичен, хотя и суров.

В фильмах нужно изображать правду, раскрывать жизнь такой, какова она в действительности, показывать живых людей, с их заботами, радостями, огорчениями. И надо знать, ради чего делается тот или иной фильм, что защищают, что отстаивают его герои.

Правда жизни, по-моему, должна быть и в комедии. Я ненавижу легковесные, неправдоподобные комедии о том, как хорошенькая секретарша преуспевает и становится женой премьер-министра... Не люблю историй, действие которых происходит в среде людей праздных, бездельников, неизвестно какими путями добывающих деньги на легкую, полную развлечений жизнь. У меня вызывают отвращение фильмы, которые оскорбляют высокое чувство любви, оскорбляют достоинство женщины. Жаль, что такого рода фильмы все чаще снимают молодые кинематографисты.

— Что вы можете сказать о советских кинокартинах?

— К сожалению, мы видим мало советских фильмов и недостаточно хорошо знакомы с советской кинематографией. Но все советские картины, которые мне довелось видеть, всегда волновали меня своей высокой моралью, благородством и чистотой чувств.

Надеюсь, что в дальнейшем мы увидим во Франции больше советских картин, сможем внимательно следить за растущим мастерством ваших деятелей кино.

ЗАМЕТКИ О ФРАНЦУЗСКИХ ФИЛЬМАХ

В программу Недели французского фильма в Москве входил ряд картин, которые привлекли внимание нашей кинообщественности. Ниже мы публикуем статьи искусствоведов и критиков, которые делятся своими впечатлениями и мыслями об этих произведениях французской кинематографии.

Г. Бояджиев

Жюжю и другие

Этот фильм Рене Клера заставляет сильно чувствовать и по-серьезному думать, а начинается он непритязательно, даже юмористически.

Герой картины «В квартале Порт де Лила» побродяжка Жюжю, пустой и никчемный малый, явившись спозаранку в кабачок, жаждет опохмелиться. И, конечно, задаром,—обманув бдительность хозяина. Кажется, Жюжю вот-вот сделает свой вожделенный глоток, но всякий раз вино, как говорится, по усам течет, а в рот не попадает. Кляня свою судьбу и обещая с горя повеситься, неудачник удаляется. В зале—смех.

Наконец, у соседа—Артиста—рюмочка проглочена, но рок преследует нашего героя: он столкнул со стола бутылку. Боже, какое трагическое выражение появилось на его круглой, заспанной физиономии. А когда сосед пододвинул свою недопитую рюмку, как озарился этот луноподобный лик! Теперь Жюжю занялся своим излюбленным делом: мечтаниями о райской жизни. А о чем мечтает сосед? О гусиной печенке. Жюжю громко захохотал, засмеялись и мы.

Смеялись мы и позже, видя, как наш герой без всякого дела мотался по улице. Штаны с него падали, шнурки на ботинках болтались, а он, семеня ногами, мчался куда-то под насмешливые окрики взрослых и ребятишек. Человек с детским именем Жюжю считался дуралеем квартала Порт де Лила.

Вот его остановила девушка—дочь кабатчика Мария; она попросила поднести ей корзину, и они вместе вошли в магазин. В этот миг раздалась полицейская сирена, квартал оцепили: полиция искала сбежавшего преступника. Все покупатели и хозяин высыпали на улицу, замешкался в магазине только увалень Жюжю. И вдруг он видит перед собой консервную коробку с надписью: «Гусиная печенка». Жюжю остолбенел—мечта Артиста! Была не была! Прыгая от волнения на месте, он бросает с десяток банок в корзину и бежит по улице, втянув голову в плечи, как это делают мальчишки, играя в сыщиков.

Приятели, предвкушая удовольствие, садятся за стол; но полицейские стали обыскивать квартиры. Жюжю ошалело носится с банками по комнате, а затем бросает их, одну за другой, на задний дворик... В зале снова веселый смех.

И вдруг перед ним—дуло револьвера, беглец проскользнул в их комнату. Это молодой человек с сильным, смелым и властным взглядом. Как жалка и комична рядом с этим красивым лицом трясущаяся от страха физиономия Жюжю! Беглеца впускают в подвал. Жюжю бросает туда матрац и подушку. И вот кадр: измученный и обессиленный незнакомец бредит в тяжелой горячке, а над ним с любопытством склонился Жюжю.

Так начинается основная драматическая и философская тема нового фильма Рене Клера.

Люмпен и уголовник—эти два типа нередко появляются на экранах Западной Европы и Америки, и типы эти не вымышлены, они пришли в искусство из жизни.

В Париже немало бродяг, нищих, бездомного люда.

Я вспоминаю, как встретил в квартале Монмартра бродяжку, похожего на героя из фильма Рене Клера. Толстый, неуклюжий пропойца шел быстрым, но не совсем твердым шагом. Завидев меня, он остановился, снял берет и, сделав театральный поклон, произнес сиплым голосом нечто вроде трагического монолога. А потом я его увидел в новогоднюю ночь—

он сновал в гуще толпы, среди прилавков, заваленных снедью, и его, как и Жюжю, весело окликали торговцы и прохожие...

Париж переполнен и преступниками. Об этом свидетельствуют газетные листы. Особенно эффектно умеет рассказывать о злодеяниях газета «Франсуар». Ежевечерне сообщается новая сенсация: кто-то ограбил ювелирный магазин, забрав на четыре миллиона франков бриллиантов; кто-то убил свою жену и сжег ее труп в печи; кто-то принудил своего младшего сына застрелить старшего сына... Портреты преступников занимают середину газетной страницы, их имена печатаются самыми большими буквами—точно так же, как напечатают портрет и имя нашего незнакомца из фильма «В квартале Порт де Лила».

Бродяга и преступник—это большая социальная тема буржуазного общества, это две типичные фигуры капиталистического дна жизни. Искусство должно ими заниматься, и оно занимается. Но по-разному. В Голливуде создается множество фильмов, в которых эти типы романтизированы: люмпен является на экране в ореоле анархического своеволия, а бандит становится «сильной личностью» ницшеанского пошиба.

Бродяга и преступник стоят в центре последнего фильма Рене Клера. Конечно, можно было бы ожидать, что глубокий реалист, художник прогрессивного мировоззрения, ответит на вопрос об исторических причинах бродяжничества и раскроет подлинные корни преступности. Традиции критического реализма могли бы послужить для создания фильма, резко обличающего капиталистическое общество. Но Рене Клер избрал несколько иной путь. Режиссер полностью отверг принцип романтизации злодейства, но он не пошел и на прямое социальное раскрытие темы. Художник исходил из несколько абстрактных этических позиций. «Замысел фильма, писал он, как раз и сводится к тому, чтобы показать, сочетая темы любви, дружбы и альтруизма, какими путями ограниченный, ни о ком, кроме себя, не заботившийся человек, приходит к мысли о других». Так скромно обозначена идейная задача этого кинопроизведения. Вмещается ли его содержание в границы, предуказанные теоретическим определением автора фильма? Или этическая проблематика перерастает в социальную?

Вернемся в квартал Порт де Лила.

Мы оставили героя фильма склонившимся над изголовьем бежавшего преступника; тот был сильно болен, мелкие капельки пота покрывали его лоб, он был в забытьи. И Жюжю из ложечки вливал ему в рот лекарство, а сам, не моргая, застывшими круглыми глазами глядел в лицо этого человека. С Жюжю происходило что-то необыкновенное—лежебоку и дармоеда, привыкшего жить за счет старой матери, охватил неожиданный доселе энтузиазм служения «другому». Откуда появилось это новое чувство?

Великолепная игра Пьера Брассера содержит в себе ответ на этот вопрос, и нам казалось, что эти разъяснения вносил сам Жюжю—так полно было слияние актера и образа. Казалось, что у самого Брассера—грузное тело Жюжю, его неуклюжие ноги, его астматическое дыхание. Стандартное выражение—«актер уловил пульс роли»—здесь хочется употребить в его прямом смысле: в жилах актера текла и билась кровь персонажа.

Меру правды в игре Пьера Брассера можно сопоставить только с правдой детских выступлений на киноэкране. Но там, где правда маленьких актеров определяется их личной непосредственностью, чудодейственно запечатленной на пленке, здесь, в игре Брассера, эта правда достигалась тончайшим мастерством психологического перевоплощения, лишенного всякой видимости актерской игры.

Эта задача (решение которой потребовало, конечно, больших режиссерских усилий) встала потому, что в самой натуре Жюжю преобладающими были детские черты. Человек в тридцать с лишним лет остановился в своем духовном росте на ранней стадии, попросту говоря, пока что он был недорослем; даже в самой его паразитической психологии было что-то от избалованного ребенка. И вот из этой основной черты характера и произросло новое качество его натуры.

Отвечая на вопрос, как мог лежебока Жюжю активно заинтересоваться жизнью другого человека, актер говорит: началось это с того, что Жюжю увлекла мальчишеская идея тайного сокрытия в подвале беглеца, идея, сходная с решением подростка скрытно от взрослых держать и кормить приблудившегося пса.

Но хоть форма рождения новых чувств была комичной, самое появление этих чувств указывало на важные процессы, происходившие в душе человека.

Новизна и сила этих душевных движений особенно заметны были при сопоставлении Жюжю с Артистом. Дав прибежище беглецу, спасающемуся от полиции, тот отнесся к самому этому факту с полным безразличием.

Жорж Брассен, исполнитель роли Артиста, так же как и его герой, чувствует себя как бы вне игры, он одушевляется только когда ему приходится петь,—тогда он отдается прошлому, глаза его загораются мечтой, и он, беря сильной и уверенной рукой аккорд, раскрывает свое сердце. Люди его слушали, но он их не видел, а когда кончал петь, ему нечего было им сказать и некому улыбнуться.

Любимый шансонье рабочего квартала был тут чужим; он не любил людей, хотя к каждому человеку в отдельности относился вполне доброжелательно. Даже к бандиту, сущность которого отгадал: он согласился отправиться в полицейский участок и добыть для незнакомца (на свое имя) заграничный паспорт. Так Артист выполнял обязанность «порядочного человека»—быть гуманным. Ни активного сочувствия, ни негодования незнакомец у него не вызвал, потому что у Артиста эти главные начала души были заглушены. У него достало ума, чтобы распознать зло, но мысль была только мыслью, она странным образом не обогащала его личности, не становилась убеждением и не вела к борьбе. Артист был заражен смертельным для художника недугом—равнодушием к жизни.

А у Жюжю появилось это необходимое чувство любви к человеку.

У беспечного бродяжки, хоть и в наивном детском виде, рождается чувство, формирующее человеческую личность,—чувство ответственности за судьбу другого человека. Кто этот человек—Жюжю не знал, да и вообще он еще не мог распознавать людей. Важно было не это, а самое появление в спящей душе сознания долга, потребности спасти человека от гибели.

О том, кого он прятал в подвале, Жюжю узнал случайно из газет; оказывается, это был уголовный преступник по имени Барбье. Знаменитость дня! Мальчишки, шумной ватагой бегая по улице, выкрикивали это имя. Жюжю сердито отгонял их от дома, он сторожил своего жильца, и по всему было видно, что гордился им.

Действительно, таким человеком можно было залюбоваться. По «законам» евгеники он мог бы пройти как лучшая особь арийской расы. Как заботливо холил и тренировал Барбье свое великолепное тело! Подвальное пребывание не изменило режима его дня, и по утрам он под звуки Шуберта делал гимнастику (был куплен приемник, который Жюжю, запыхавшись, притащил в подвал), а затем принимал водную процедуру—Жюжю поливал его сверху из лейки (тоже специально приобретенной).

Барбье входил в свою обычную колею, и мы видели как вырисовывался характер энергичного, волевого и надменного человека, привыкшего повелевать и требующего беспрекословного подчинения. Жюжю превратился в его покорного слугу и от этого, казалось, должен был упасть в наших глазах.

Но режиссер и исполнитель роли раскрывали очень сложный психологический процесс, происходящий в душе этого недалекого человека. Да, он унижал себя, боготворя эгоиста и преступника, но, безотносительно к этому, само осознание долга перед другим человеком придавало его жизни ц е л ь.

Жюжю явно менялся, он обретал совершенно не свойственное ему чувство собственного достоинства. Например, он отважился потанцевать с Марией, которую давно и тайно обожал. И когда над ним стали смеяться, он как-то удивительно легко поставил насмешников на место, опрокинув, правда, при этом два-три столика; но все было принято в шутку, и драки не произошло. Новое самочувствие Жюжю было столь велико, что он, ведя Марию домой, почти признался ей в любви. Но сделано это было не в прямых выражениях: он сказал девушке о Барбье. Он не открыл бы этой тайны никому другому; Марии он доверил самое большое, что у него сейчас было в душе,—то, что он с п а с а е т ч е л о в е к а.

Правда, признание это было в известном отношении вынужденным. Девушка уже давно подозревала, что в доме Артиста кто-то скрывается. Мы видели через подвальное окно (вместе с Барбье) стройные ноги Марии—она недаром тут бродила; юной парижанке чудилась возможность увлекательной встречи с таинственным незнакомцем. И, уходя со свидания с Жюжю, Мария чувствовала себя победительницей—сердце-вещун ее не обмануло.

...Барбье каким-то собачьим чутьем авантюриста догадался, что Жюжю «выдал» его Марии. Последовала сильная и звонкая пощечина. Лицо Жюжю застыло в испуге, но это была уже не гримаса физической боли. В глазах его светилось совсем иное чувство, которое было сходно с душевным состоянием другого «идиота», получившего пощечину. Я вспоминаю князя Мышкина...

Жюжю смотрел на Барбье потрясенный актом человеческой несправедливости. Артист, свидетель этой сцены, вытолкнул драчуна за дверь—на дворе была зима и ночь. И Жюжю простил обидчику. И в этом своем униженном состоянии он вдруг обрел (как это ни странно звучит применительно к Жюжю) смутное ощущение своего нравственного превосходства над Барбье, сознание, что за пощечину нельзя отплатить смертью: оставшись на улице, Барбье неминуемо попал бы в руки полиции, И Жюжю упросил Артиста впустить жильца обратно.

Так в безвольной и трусливой натуре Жюжю появляется настойчивость, рождаются великодушные порывы и даже способность к самопожертвованию. Как глубоко встревожило Жюжю внезапное появление полицейских агентов, и как он был обрадован, когда выяснилось, что полиция явилась по делу о краже гусиной печенки! С каким ликованием он отправился отсидеть положенный срок, зная, что друг спасен и ему ничего не угрожает!

А «друг», испуганный появлением полицейских, решил немедленно бежать. Он вылез из подвала, держа в руке грозный автоматический пистолет. Огляделся и, оставив оружие на полу, прыгнул вниз, чтобы забрать чемодан. В это время в дом вошла Мария; увидя лежащее на полу оружие, она взяла его и отошла в угол комнаты. Барбье уже поднимался по лестнице, он протянул руку к месту, где оставил пистолет, и ничего не обнаружил. Начались поиски. Эту сцену Рене Клер поставил великолепно. Человек с такой лихорадочной тревогой искал пистолет, потому что в этом предмете было заключено все могущество, вся правда этого ничтожества. Фантазируя, можно сказать, что так хищное животное должно было искать свои внезапно пропавшие клыки.

Наставленное на него оружие Барбье забрал у Марии простым движением руки и в эту секунду глубоко глянул ей в глаза. На прощанье Барбье сказал Марии, что удушил бы ее, не будь она красива... И та ушла, что называется, «под впечатлением».

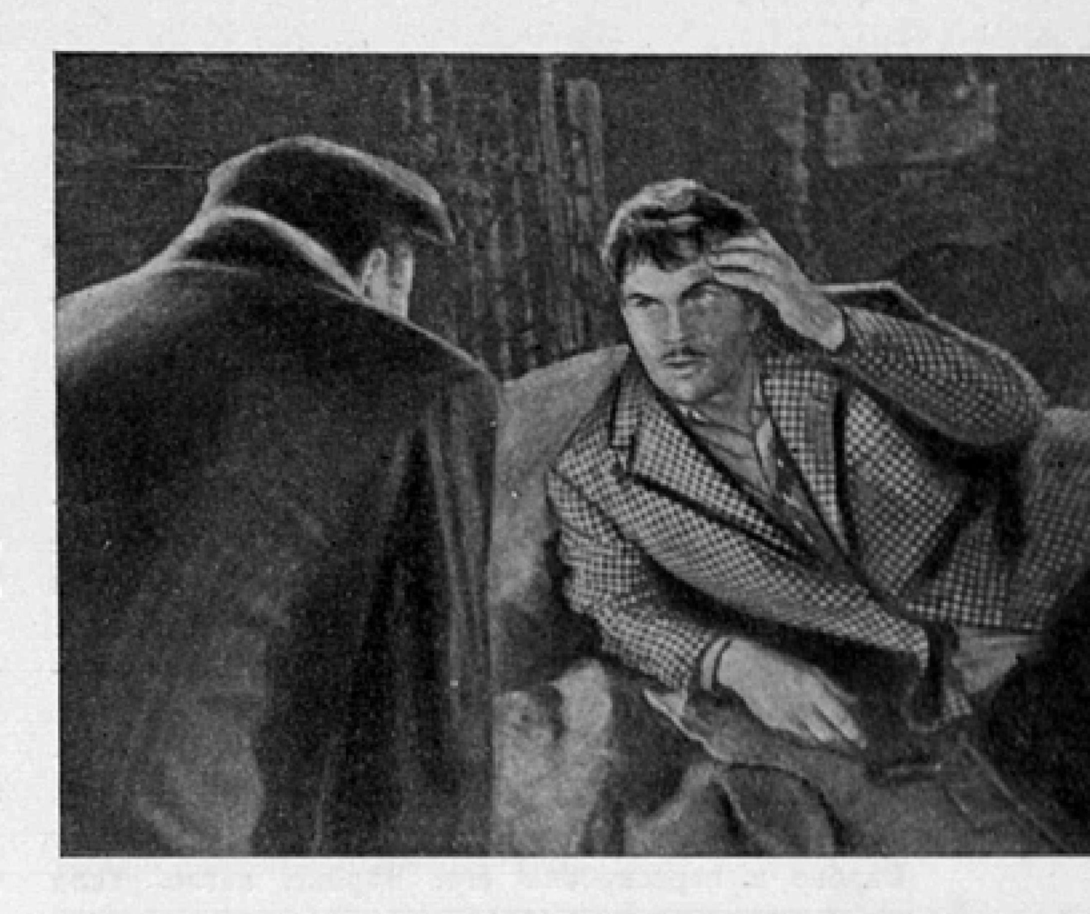
Но испытания рокового часа для Барбье еще не кончились—в открытую дверь ворвалась горластая ватага мальчишек. Барбье опрометью бросился вниз и спрятался под лестницей, держа в руке свое смертоносное оружие. Мальчишки сновали по комнате, выкрикивая его имя, а двое из них уже спустили ноги на лестницу.

Барбье был наготове...

Воображение мгновенно нарисовало картину: вот нижний паренек увидит притаившегося человека, вскрикнет: «Он здесь!» Остальные мальчишки в азарте игры кинутся в погреб, и Барбье выпустит очередь из своего автомата. Но режиссер только подготовил нас к возможности подобной сцены, осуществлять ее не было необходимости—все, что надо было узнать о Барбье, мы узнали. Этот красавец-мужчина, сероглазый блондин, не дрогнув, стал бы детоубийцей.

А Жюжю продолжал охранять покой своего «друга». Наступали холода, и верный Жюжю притащил дрова и соорудил в подвале печь. Но если менялась душа этого человека, то сноровки ему не прибавилось. Печь развалилась, и дом заполнился дымом. Барбье, сердито обругав нерасторопного увальня, выскочил на воздух. Произошла встреча с Марией, которая уже успела воздеть на прекрасную голову незнакомца романтический нимб «избранника сердца». Ко всему предоставленному ему комфорту Барбье не хватало лишь мимолетной связи, теперь же «джентльменский набор» оказался полным. Соблазнить влюбившуюся девицу было для него, как говорят, делом техники.

Но у Марии это была уже не влюбленность. Артистка Дани Каррел неуловимо для нас возвысила



«В КВАРТАЛЕ ПОРТ ДЕ ЛИЛА»

свою героиню: веселая девчонка, свободно целовавшая на улице мужчин (и даже Жюжю!), странным образом притихла, сделалась сосредоточенной, взор ее стал теплей, спокойней; беседуя, она улыбалась теперь не собеседнику, а самой себе.

У Жюжю хватило тонкости угадать первую любовь Марии. Он испытал тяжелые минуты. Мы увидели лицо Брассера во весь экран. Актер показывал, что его герой вместе с личным достоинством, любовью и чувством дружбы испытал и душевное горе. Так рождался человек.

Застывшие глаза и скорбные черты лица Жюжю были сняты оператором Робером ле Февром с рембрандтовской силой, выразительностью и материальностью. И через эту телесность мы читали думы Жюжю: печальное осознание своей неполноценности, признание естественности выбора Марии, необходимости самопожертвования во имя дружбы, во имя счастья любимой женщины.

Барбье был весел, любезен и добр, перед ним лежал фальшивый заграничный паспорт—дорога жизни была открыта. Он похлопал Жюжю по плечу и сказал, что не забудет его услуг. И тут же попросил сбегать с запиской к Марии. Жюжю стоял у стены, потупя взор. С сочувствием мы смотрели теперь на этого увальня, но это ощущение смешивалось с чувством досады. Человек снова сдерживал себя; он сдержался, когда получил пощечину, когда у него отняли любимую женщину, сдерживал он себя и сейчас. Неужели обретенное им человеколюбие сводится лишь к необходимости самопожертвования? Неужели замечательный режис-

сер учит нас всего лишь христианскому всепрощению? Неужели, вырастив в себе душевную доброту, человек не сможет д е й с т в о в а т ь во имя добра?

Все эти вопросы проносятся в нашем сознании и рождают тревогу: ведь фильм уже кончается, и все эти «неужели» могут так и повиснуть в воздухе, и тогда получится, что мы зря испытывали радость, следя за духовным прозрением человека.

Фильм заканчивается. Вот Жюжю приковылял с ответом от Марии; она прислала возлюбленному пачку денег и просила передать, что отец не выпускает ее из дому, но что она догонит Барбье в Марселе. Жюжю выполнил поручение и снова погрузился в свою угрюмую сосредоточенность. Видно, нам придется расстаться с этим человеком, оскорбительно жалея его.

Барбье небрежно сунул деньги в карман и сказал, что ждать Марию он не собирается: пусть встреча с ним послужит ей наукой. Жюжю не понял Барбье и переспросил его. Барбье, нагло скаля зубы, повторил свои слова.

Мы неотрывно смотрели в лицо Жюжю. Эта человеческая глыба, кажется, дрогнула в своем покое; медленно добиралась до его сознания мысль, что Барбье, спасенный и хранимый им человек, погубил чистую, добрую, недосягаемо прекрасную Марию.

Трижды повторил Жюжю одну и ту же фразу: «Ты этого не сделаешь»,—сперва моля, затем убеждая и, наконец, требуя. Мысль, дойдя до сознания, завладела всем—взором, дыханием, мышцами человека, и сила, помноженная на правду, двинулась в бой. Барбье, саркастически улыбаясь, повторял свое; но вот он стал гневаться, в голосе послышался повелительный металл, а затем Барбье прибегнул к своему главному аргументу: в полумгле заблестела сталь револьвера. Но выстрел раздался уже тогда, когда негодяй под тяжестью тела своего спасителя валился вниз, в канаву. Прогрохотали выстрелы, и воцарилась тишина. Беззвездное небо черным пологом прикрывало происходящее. Вновь нас охватывает тревога: неужели режиссер заставит нас пролить слезу над гибелью героя?

Из мрака поднялась сгорбленная фигура Жюжю; он шел тяжелым, твердым шагом. О, прекрасная всесокрушающая сила человеколюбия, вставшая на защиту правды и сокрушившая зло!

Будь же проклят «арийский сверхчеловек», носитель гангстерской морали! И да восславится каждый пробужденный к борьбе во имя торжества правды—от сознательного борца до человека, который, придя к мысли о «других», становится сыном своего народа!

С. Мокульский

Фильм, вызвавший разочарование

На материале великого романа-эпопеи Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери», представляющего, по словам его автора, «картину Парижа XV века и картину XV века, отраженного в Париже», режиссер Жан Деланнуа и сценаристы Жан Оранш и Жак Превер попытались создать кинематографическое произведение большого дыхания и широких исторических масштабов. Разумеется, только такой и должна быть экранизация одного из наиболее монументальных произведений французской литературы XIX века.

Удалась ли Деланнуа и двум его сценаристам поставленная ими задача? Сумели ли они создать экранизацию шедевра Гюго, которая могла бы быть поставлена на одну доску с такими образцовыми экранизациями французской классики, как «Красное и черное» Клода Отан-Лара, «Милый друг» Луи Дакена и «Жервеза» Рене Клемана? Сумели ли они насытить свой фильм теми великими, прогрессивными, гуманистическими идеями, которыми насытил свой знаменитый роман вождь французского демократического романтизма Виктор Гюго?

На все эти вопросы, поставленные нами решительно, резко, без всяких дипломатических ухищрений, мы считаем себя обязанными ответить столь же честно и откровенно: н е т !

Бесспорно, что в фильме Деланнуа есть много нового и интересного для французского зрителя. Нельзя забывать того, что со времен постановки немого фильма А. Капеллани в 1911 году «Собор Парижской богоматери» ни разу не появлялся на экране во французской киноверсии. До 1952 года правом экранизации романов Гюго монопольно владел Голливуд, который использовал его не только

для постановки собственных фильмов, но и для того, чтобы не дать их ставить французским кинорежиссерам. Но теперь запрет на экранизацию романов Гюго во Франции отпал, и зрители увидели новые французские фильмы по «Отверженным» и «Собору Парижской богоматери». Вот тут и следовало бы показать американским продюсерам, как надо ставить в кино произведения великих французских писателей, подчеркивая (без всяких натяжек!) связь этих произведений с прогрессивными идеями нашей современности.

Заметим, что роман Гюго «Собор Парижской богоматери» дает большой и ценнейший материал для такого сближения с современностью. Как правильно замечает советский исследователь творчества Гюго, «рисуя в своем романе «Собор Парижской богоматери» Париж XV века, Гюго изображает социальные конфликты прошлого, народную вражду к королевской власти, к феодалам, к католическому духовенству. Это помогло писателю глубже осмыслить настоящее, увидеть его связь с прошлым, найти те замечательные традиции, в которых воплотились неумирающий творческий гений и свободолюбивый дух французского народа»*. Вот почему роман Гюго продолжает до сих пор сохранять для нас актуальный, боевой интерес. И такой же интерес должна иметь экранизация этого романа, если она правильно передает его идейную направленность.

Роман Гюго представляет собой широкую картину народной жизни Парижа XV века. Это роман, в котором все время активно действует народ, в котором массовые сцены преобладают над сценами интимными, частными, домашними, а действия отдельных персонажей все время проецируются на широкий народный фон. Эта стилевая особенность романа передается в фильме правильно. Режиссер Ж. Деланнуа совместно с оператором М. Кельбером сделали акцент на массовых сценах, которые производят особенно большое впечатление благодаря показу их на широком экране. А так как фильм цветной, то оператор получил возможность прибегнуть к колористическим контрастам, являющимся одной из существенных особенностей романтической поэтики и стиля Гюго.

Итак, кое-что из стилистических особенностей романа постановщикам фильма передать удалось. Я сказал бы, что больше всего им удалось передать внешний колорит позднего французского средневековья, воссозданный романтической палитрой Гюго. Это хорошо, но этого явно недостаточно.

Романтизм Гюго не только в праздничной приподнятости, не только в яркости красок и в эффектности контрастов. Романтизм—в динамике страстей, в остроте социальных конфликтов, в обличении темных сил феодального и церковного мракобесия, в горячем сочувствии к маленьким, угнетенным людям. А этого в фильме не ощущается. Фильму не хватает присущей романтику Гюго страстности в обличении темных сил феодального общества и прежде всего самой его страшной язвы—католической церкви со всем присущим ей изуверством и фанатизмом.



«СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»

Уже задолго до Гюго его великий предшественник Вольтер призывал своих последователей «раздавить гадину». О том же мечтал и Гюго, положивший немало сил на борьбу с религиозным мракобесием и изуверством. А вот режиссер Деланнуа приложил все силы к тому, чтобы ослабить антиклерикальную направленность романа, свести ее на нет в фильме.

В сценарии фильма было старательно обойдено все, что могло хоть как-нибудь «обидеть» клерикалов. Произошло это, кажется, не без влияния американских кинематографистов, которые, ведя переговоры об американском варианте «Собора», еще в самом начале работы над фильмом требовали, чтобы нечестивый и сластолюбивый архидиакон Фролло был заменен неким алхимиком, который мог и не быть служителем католической церкви.

В результате талантливый артист Ален Кюни, стяжавший в свое время большой успех в фильме Марселя Карне «Вечерние посетители», наделил Клода Фролло мужественным, гордым лицом, но дипломатично обошел вопрос о его отношении к церкви и духовенству. Это исказило основную идею романа Гюго и сделало образ его главного героя по меньшей мере неясным, недоговоренным.

Искажение образа Фролло отрицательно отрази-

* Н. Трескунов. Виктор Гюго. Очерк творчества, М., 1954.

лось и на центральном женском образе фильма— на роли цыганки Эсмеральды, которая была поручена известной итальянской артистке Джине Лоллобриджиде. По своим внешним данным Лоллобриджида подходит для порученной ей роли. Она красива, обаятельна, изящна; она настоящая девушка из народа, наделенная природной грацией и чистотой, она прекрасно танцует и поет. Но при всем том она более декоративна, чем драматична. В этом повинна не только актриса, но прежде всего повинны сценарий и режиссура, которые лишили ее острых столкновений с одержимым губительной страстью архидиаконом,—столкновений, где Лоллобриджида могла бы показать присущую ее дарованию эмоциональность и драматизм.

Наиболее удался в фильме образ несчастного урода и горбуна Квазимодо, хорошо воплощенный американским актером Антони Куинном (который ранее с успехом выступил в итальянском фильме «Дорога» Феллини). В образе, созданном Куинном, умело сочетаются романтическая исключительность, эстетика гротеска (в понимании Гюго) с подлинной правдивостью, человечностью, психологической глубиной. Именно Куинну, и, пожалуй, только ему, удалось создать в этом фильме подлинно положительный образ, выдержанный в тонах самого высокого демократического романтизма.

Остальные образы, как это ни странно покажется всем, знающим огромный, богатый в сюжетном отношении роман Гюго, оказались в фильме эпизодическими: и Гренгуар—Робер Ирш, и капитан Феб—Жан Дане, и Труйльфу—Филип Клей, и особенно Людовик XI—Жан Тиссье. А между тем Гюго наделил многих из перечисленных персонажей романа интересными жизненными чертами, придав им сатирическую, разоблачительную функцию. Это относится прежде всего к образам короля Людовика XI и блестящего капитана Феба, в которых нашли свое выражение антимонархические и антидворянские тенденции романа.

В итоге «Собор Парижской богоматери» Деланнуа оказался довольно банальным приключенческим фильмом с рядом эффектных сцен и множеством довольно старых трюков. В этом фильме нечему учиться—разве только тому, что без глубокого проникновения в замысел автора и в существо отраженной им действительности не стоит браться за экранизацию великих классических произведений. Впрочем, мы знали об этом еще до того, как увидели фильм Деланнуа «Собор Парижской богоматери».

Т. Мотылева

Неполная правда

Картина «Мари-Октобр» поражает прежде всего необычностью драматургического решения. В ней соблюдено единство места—редкий случай в кино! Все действие, за исключением нескольких вступительных кадров, происходит в одном помещении—в гостиной загородного дома. Время действия—современная Франция. Персонажи—обыкновенные, ничем не выдающиеся люди: владелица ателье мод Мари-Октобр (Даниель Дарръе) и ее бывшие товарищи по группе Сопротивления, лица разных профессий—мясник, адвокат, налоговый инспектор, священник, врач... На экране как будто бы ничего не происходит—только диалог. А мы следим за ходом действия с неослабным и возрастающим напряжением.

Пятнадцать лет назад гестаповцы нагрянули в этот самый дом, в эту самую гостиную. Группа Сопротивления была разгромлена, ее руководитель Кастиль убит. Теперь стало известно, что фашистов навел на след один из членов группы. Все они собрались здесь. Кто же из них предатель?

Несколько раз внимание зрителя направляется по ложному пути. Наиболее обоснованные подозрения навлекает на себя адвокат Симоно. Ведь он выходец из правых политических кругов, он еще накануне войны был поборником франко-германского сближения. Но он порвал с бывшими единомышленниками, он никогда не скрывал своего прошлого. Нет, не он! А может быть, во всем виновата служанка Викторина? Она как-то выболтала незнакомым людям, что ее хозяйка связана с «маки». Но это было за два года до налета гестапо. Нет, не она! А может быть, сама Мари-Октобр? Ведь и она, оказывается, кое-что скрывала от товарищей. Она любила Кастиля, ссорилась с ним, ревновала его... Но ведь именно по ее зову собрались теперь бывшие друзья, чтобы выловить предателя. Нет, не она! Положение все более запутывается.

При таком строении сюжета, казалось бы, легко скатиться к детективу. Но перед нами нечто совершенно другое. Детектив по своей природе чужд психологии. А тут вся суть именно в психологии, в анализе затаенных чувств и помыслов людей. Все персонажи фильма—и судьи и подсудимые в одно и то же время. Все они расспрашивают, допытываются. И в ходе этого странного расследования выявляются не только факты: выявляются и характеры, определяется нравственная ценность каждого. Именно этот морально-психологический угол зрения—самое интересное в фильме, то, что поднимает его над уровнем ремесленного детектива и делает явлением искусства.

Люди, собравшиеся в гостиной загородного дома, во многом различны. Когда-то все они искренне хотели освобождения Франции от гитлеровцев. Теперь они, каждый по-своему, поглощены будничными заботами, житейскими успехами, заработками, семьей. Эти люди, каждый по-своему, отнюдь не безупречны. Вспоминая о событиях пятнадцатилетней давности, они подчас привирают; иногда они и впрямь забыли, иногда же стараются забыть о некоторых своих поступках...

Но кто же все-таки предатель? Мари-Октобр грозит прибегнуть к последнему средству—вызвать свидетеля-немца, который опознает доносчика. Этот свидетель здесь, поблизости, он вот-вот явится. На экране проходят лица—одно за другим. Каждое из этих лиц по-своему выражает озабоченность, растерянность. Значит, этот? Или нет,—вот этот? Один из гостей кидается к двери. Это Ружье, владелец типографии, один из активных участников группы Сопротивления. Схваченный, он бессвязно кается. Оказывается, он пришел в Сопротивление из-за любви к Мари-Октобр, из-за этой же любви, запутавшись в своих чувствах, своих взаимоотношениях с Кастилем, совершил гнусное преступление—выдал товарищей. Как наказать его? Он пишет под диктовку письмо, которое должно объяснить его самоубийство. Но он вовсе не расположен умирать. Он пытается бежать, подняв заряженный револьвер. Десятеро здоровых мужчин покорно расступаются перед ним. Однако Мари-Октобр—женственная, хрупкая—преграждает дорогу вооруженному негодяю. Она сама казнит его и сама вызывает полицию на место происшествия. Медленно, спокойно она рвет на кусочки предсмертное письмо Ружье. Она не нуждается в смягчающих вину обстоятельствах.

С удивительной психологической точностью проводит Даниель Даррье заключительную немую сцену. Ее нервное, подвижное лицо выражает сложные чувства. Тут и отчаянная решимость, и гордость, и удовлетворение сделанным, и готовность к предстоящим испытаниям. И — не только это. Она пристально вглядывается в портрет Кастиля. Она отомстила за него, она все эти пятнадцать лет не переставала любить его. Значит, именно любовь к Кастилю, скорее чем чувство справедливости, чем долг перед Францией, руководила поступками Мари-Октобр, когда она, пуская в ход и настойчивость и хитрость, добивалась изобличения предателя? Скорее всего—именно так.



«МАРИ-ОКТОБР»

При всем нашем восхищении мастерством актрисы и режиссуры финал фильма несколько разочаровывает. Мы видим торжество глубокой, светлой любви,—но при чем тут Сопротивление? И мы вспоминаем, что о смысле борьбы, которая сплачивала пятнадцать лет назад этих весьма разных людей, в фильме почти не говорится. Гражданская тема здесь—лишь повод, лишь фон, не более того. И тем не менее фильм говорит о политических судьбах Франции, пожалуй, больше, чем это было задумано его авторами. Мы видим людей, которые когда-то, быть может, и боролись совместно, но теперь стали чужды друг другу. Ничто, кроме воспоминаний, не объединяет их. Героика Сопротивления ушла из их жизни. Этой героики мало и в фильме. Впрочем, нельзя не заметить, что галерея типов участников великой битвы с фашизмом, показанная в картине, кажется неполной. Ведь лучшие люди Франции и сейчас активно борются за национальную независимость своей страны, за мир, они не омещанились, не ушли с головой в свои личные дела, а остались верны великим демократическим традициям французского народа. Но они фактически остались за пределами этой картины.

Инна Соловьева

Встреча с человеком

Название фильма по-газетному рассчитано на эффект, но сам фильм вовсе не бьет на сенсационность. Он сделан с дневниковой незамысловатостью. Да это, по сути, и есть обработка ежедневных рабочих впечатлений. Гарун Тациев смонтировал кинозаписи своих научных изысканий, деловых поездок ученого, которому по роду его интересов пришлось за десять лет исколесить Центральную Африку, тихоокеанские архипелаги, хребты Южной Америки, склоны островов Средиземноморья. Какого-либо кинематографического приема, поворота здесь не найдено,—но его и не искали. «Приемом» здесь становится сама дневниковая простота, тем более сильно воздействующая на зрителя, чем поразительнее предмет рассказа.

А материал, который попал на пленку, в самом деле удивителен. То, что рискнул увидеть и что заснял автор фильма «Встречи с дьяволом», увидено человеком впервые—вернее, впервые человек, видевший это, остался в живых и рассказал о представшем перед ним.

Вздымается, заполняя кратер, огненная опара; трескается и вспузыривается темноватая корка лавовой поверхности; потом спекшиеся покровы расползаются и изливается жидкая каменная масса, полыхающая всеми оттенками золота, меди, красного... Ощущение первозданности этой огненной материи, распирающей и взламывающей земную кору, решительно несравнимо с каким-либо иным ощущением. Над коническими вершинами встают клубы раскаленного праха, точно гигантски разросшиеся кочны цветной капусты, а в глубине жерла кипит расплавленный камень, булькая наподобие кипящего супа. Обыденностью таких сравнений описывающий это зрелище Тациев, кажется, хотел бы, но не может умерить чрезвычайность впечатлений.

Специальность геолога Тациева—вулканология, точнее, вулканология динамическая, изучающая непосредственную жизнедеятельность огнедышащих гор. Геологическая вулканология относится к динамической примерно так, как палеонтология к зоологии; так вот, Тациев занимается «зоологией», он изучает повадки вполне живых чудовищ.

Интерес фильма прежде всего—в материале, сказали мы поначалу. Но не только в материале. В конце концов, зрелище бушующего, грозного подземного огня не столь уж разнообразно; оно потрясающе, но монотонно. И если бы в картине Тациева нас ждали только «встречи с дьяволом», внимание зрителя было бы вскоре утомлено и рассеяно—именно в силу чрезвычайности показываемого. Но в том-то истинная значимость этого кинорассказа, что он становится рассказом о человеке, что он в высшей степени возбуждает уважение к человеку.

Прежде всего, разумеется, это уважение к личному мужеству людей, снимавших фильм. Трудно воздать в полной мере должное их отваге. Достаточно рискован даже подъем наверх, к устью кратеров: идти приходится в солдатских шлемах, поскольку вулкан выбрасывает целые залпы раскаленных камней и застывающих на лету комьев шлака—зрелище очень красочное на пленке, но вряд ли кто способен наслаждаться его красотой непосредственно в момент вулканической канонады. Земля обжигает ступни даже через толстые подошвы альпинистских ботинок. Склоны окутаны ядовитой дымкой—газы пробираются сквозь трещины. Гора подрагивает от распирающих ее подземных сил... А ведь Тациев и его спутники отваживаются не только на подъем, но и на спуск в глубь едва утихомирившегося кратера. Почувствовав неуверенность, оператор перебирается с уступа, откуда он снимал внутренность жерла,— и вот уже он снимает тот момент, когда трещина не спеша проползает по скале, и каменный монолит, только что покинутый Тациевым, обрушивается в кипящее озеро под ним... Такие моменты в фильме, впрочем, не часты: его создатели не бравируют собственной храбростью, они снимают не себя около вулканов, а просто вулканы. Путешествия Тациева и его товарищей, их фантастические и героические спуски—это не самоценные упражнения в мужестве, испытания силы духа и телесных возможностей человека; по мере хода фильма понимаешь: для таких вот систематических визитов в логово дьявола недостанет одной храбрости. Надобен еще высокий смысл подобных посещений. Изучение нрава извергающихся гор способно предотвратить гибель людей, заблаговременно предупреждать их об опасности.

Только предупреждать—не бороться с самой опасностью. Вулканологи имеют дело со стихией, чья неподвластность человеку до сих пор нерушима и чья мощь трагически доказана.

Об этом напоминают виды Помпеи и голос за кадром, очень мягко и ровно говорящий, что жители этого края так же ждали трагического конца, как жители любого современного города. Киноаппарат ненадолго задерживается на чистеньких помпей-

ских улочках с их музейной и кладбищенской прибранностью. Потом мы видим селения японских землепашцев, заваленные камнями во время очередного вулканического обстрела, видим жителей, чинящих постройки, разрушенные неспокойной соседкой-горой, всматриваемся в напряженные, тревожные глаза людей, следящих за морем, где бушует новорожденный вулкан... Да, стихия пламени, таящегося в глубине земли, не усмирена, и люди еще не умеют с ней сладить.

Но разве уважение к человеку вызывается только величием того, что им уже свершено? Разливы рек и грозы, бури на море, холода были некогда для нагих праотцов человечества такой же непознанной и непреодолимой стихией, как сегодня—землетрясения и извержения вулканов. Уловить закономерность морозов и ливней, отыскать от них защиту—для мозга пещерного жителя было, пожалуй, куда более сложной задачей, чем для современной науки разобраться в логике вулканической деятельности.

Уважение к человеку вызывает не только его сила, но и его устремленность к победе. Вот, с одной стороны,—гора, начиненная пламенем, распираемая раскаленными газами с такой силой, что, бывает, трещина распарывает склон, и огненное содержимое вываливается разом, выжигая окрестность. И вот, с другой стороны—все, что сегодня может противопоставить вулкану человек: тоненькие трубочки приборов, определяющих температуру подземных источников или состав выделяющихся из трещин испарений, быстрые карандаши вулканологов, которые записывают показания горы: крепка ли ее дремота? не близится ли опасность?.. Эти трубочки, градусники, хрупкое стеклянное вооружение уже помогли, однако, отбить несколько неожиданных атак огня, спасли многие сотни жизней—в Японии, на Зондских островах, у нас на Камчатке (заслуги советских вулканологов Тациев в своей книге «Кратеры в огне» отмечает особо).

Борьба с огнедышащими чудовищами сейчас в такой стадии, когда особо надобна смелость разведчиков, отвага лазутчиков, засланных в стан врага, чтобы распознать его тайны. Гарун Тациев—один из храбрейших разведчиков науки. Документальность его рассказа оставляет огромное впечатление,—но не как свидетельство о силе «дьявола» в недрах земли, а как свидетельство силы человеческого мужества.

Г. Троицкая

Реплика о музыке

В лучшем фильме—отнюдь не всегда лучшая музыка. Если говорить о достоинствах самой музыки, то их больше всего, вероятно, в «Соборе Парижской богоматери»—далеко не лучшем из французских фильмов, виденных нами в последнее время. Но значение музыки в кино определяется не столько ее самоценностью, сколько ролью в драматургии фильма. А с этой стороны наибольший интерес, на наш взгляд, представляют фильмы «В квартале Порт де Лила», «Мари-Октобр» и «Живая вода».

Музыку фильма Рене Клера—простые мелодии парижского предместья—определила жизнь, изображенная в фильме. Даже закадровая лирическая мелодия, написанная Жоржем Брассеном, кажется звуками аккордеона, доносящимися откуда-то с соседней улицы.

Печали в жизни людей здесь больше, чем радости. И в фильме чаще звучат грустные песни. Их напевает в маленьком кабачке, аккомпанируя себе на гитаре, Артист, которому жизнь уже вряд ли может что-либо обещать, как не сулит она уже больше ничего и его другу—пьянчужке Жюжю.

Утверждая нравственное превосходство опустившегося бродяги Жюжю над чистюлей и пижоном Барбье, Рене Клер в системе разнообразных драматургических средств кинематографа великолепно воспользовался чарующей мелодией Шуберта. Она льется из приемника, который принес Жюжю. Под эту музыку, приводя себя «в форму», Барбье делает гимнастику. Ритмически совпадая, грубые движения Пьера Барбье и ласковая музыка Франца Шуберта обнаруживают свою непримиримую враждебность. За мягкостью приема уже проступила жесткость отношения режиссера к Барбье, чтобы в конце фильма—в выстреле Жюжю—превратиться в полную беспощадность.

Противопоставление человеческого ничтожества значительности классической музыки есть и в фильме «Мари-Октобр». Но иная атмосфера фильма,

а главное—совершенно иная моральная проблематика продиктовала и иной смысл такого противопоставления.

Именно большой поклонник классической музыки, притом музыки героической, и будет изобличен в предательстве. Искренность, с которой он подпевал священнику, игравшему на рояле «Полет валькирий», позволяет заключить, что героическая музыка явилась для него олицетворением того, что в собственной жизни было им попрано.

В отличие от Рене Клера, дважды показавшего Барбье за гимнастикой, Дювивье не фиксирует внимание на эпизоде у рояля, и смысл его осознается уже потом, после разоблачения. Вообще весь акцент Дювивье перенес на музыку закадровую, введя очень выразительную музыкальную тему, написанную композитором Жаном Ятовым, которую можно было бы назвать «темой подозрения».

Она совсем не похожа на беспощадную музыку, которая в фильме «Чайки умирают в гавани» своими мерными ударами утверждает ничтожество и беспомощность человека. Это не скрежещущая, как гигантская бормашина, опустошающая душу музыка из «Смерти велосипедиста».

«Тема подозрения» в «Мари-Октобр» скорее даже мягка по фактуре, и ее как будто бы даже не очень слышно.

Но, не навязывая ее зрителю, Ятов вовсе не лишил тему точного смысла, а Дювивье вводит ее на крутых драматических поворотах.

Фильм «Живая вода» открывается чудесной мелодией Гортензии, написанной композитором Ги Беаром. Веселая и раздумчивая, лирическая и раздольная, она звучит за кадром всякий раз, как только девушка вырывается из смрадной атмосферы быта своей алчной родни на простор лугов, к живительной прохладе воды.

Кажется, что деньги противопоставляются живой жизни, а стяжательство—естественному состоянию человека.

Но вот однажды, тронутый рукой Гортензии, заиграл эту мелодию игрушечный музыкальный ящик. И под хрупкую и нежную, как сказка далекого детства, мелодию она находит спрятанные отцом в ее игрушках деньги. Так мелодия приобретает уже более сложный смысл. Он определится окончательно, когда под победное звучание этой мелодии свободная и независимая Гортензия будет уезжать в горы.

Все три фильма очень характерны для сегодняшних тенденций в киномузыке.

На определенном этапе развития звукового кино стало появляться ощущение, что музыки в кино слишком много.

Чрезмерная множественность закадровых тем не давала возможности уловить каждый раз драматургически-смысловое значение музыки. Более того, музыку начали употреблять там, где нужны были другие выразительные средства кинематографа. Внутрикадровая музыка нередко вводилась под чисто формальными предлогами и прерывала течение фильма.

В последние годы явственно наметилось стремление использовать музыку в фильме более экономно и ввести ее в те рамки, в которых она наиболее плодотворно может выявить свои возможности.

Музыкальных тем стало очень немного—часто одна-две. Мелодически четкая тема уже в начале фильма укрепляется в памяти, и при каждом последующем появлении ее смысл угадывается безошибочно. Внутрикадровая музыка получила большее смысловое и эмоциональное обоснование и стала давать больший драматургический эффект.

Законченное выражение эти тенденции получили в итальянском неореализме. Неореалисты не только резко сократили музыку количественно, предоставив равное с ней место городским шумам. Они придали традиционным итальянским ариям и неаполитанским песням иронический смысл, противопоставив их нищете и бедствиям своих героев.

Французы предпочли не порывать с традициями. Они не отказались ни от живописности национальных мелодий, ни от глубины классиков. Они нашли всему этому место и в новых условиях.

Новые устремления получили крайнее выражение в «Сильных мира сего»—там вообще почти нет музыки: только звуки органа на панихиде и заключительный аккорд в самом конце фильма.

Противостоит же этим тенденциям музыка в «Монпарнасе» и «Соборе Парижской богоматери». В первом фильме музыка назойливо используется для того, чтобы усилить слезливую умилительность, она кажется нарочитой и вообще ненужной. В «Соборе Парижской богоматери» великолепная музыка Жоржа Орика оказалась задавленной грубой примитивностью и изобразительной безвкусицей, характерными для этого фильма.

Косвенно последние два фильма только подтвердили плодотворность тех тенденций в киномузыке, которые проявились в таких фильмах, как «В квартале Порт де Лила», «Мари-Октобр» и «Живая вода».



АНГЛИЯ

«Путевка в позорную жизнь» —так называется новый фильм режиссера Эльвина Рейкоффа, поставленный им по сценарию Патрика Эликзендера. Речь идет о современной торговле «белыми рабынями». Молодой безработной француженке (эту роль исполняет Одиль Версуа) обещают хорошую работу и обманом привозят ее в Лондон. Во избежание неприятностей с полицией ее фиктивно выдают замуж за шофера такси, которого шантажируют члены той же шайки работорговцев. Лишь ценой больших усилий героине удается под конец вырваться из-под власти преступного мира.

•

Короткометражный фильм «Поход к Олдермастону», как сообщает газета «Дейли уоркер», вызвал большой интерес у зрителей. Впервые, пишет газета, в таком масштабе удалось запечатлеть на пленке столь важное событие, как замечательный четырехдневный марш сторонников мира, которые прошли от Лондона до Олдермастона (близ Ридинга)—местонахождения исследовательского центра атомного оружия.

•

В этом году английские студии выпускают несколько кинокомедий. Сюжеты большинства из них не затрагивают острых жизненных проблем.

Действие фильма «Живы-здоровы» (режиссер Сирил Фрэнкел) происходит на некоем диком острове, где действующие лица переживают много невероятных приключений. В главной роли—известная актриса Сибил Торндайк, играющая пожилую эксцентричную англичанку.

В музыкальной комедии Герберта Уилкокса «Эта дама отстала от века» незамысловатый сюжет является лишь предлогом для исполнения легкой музыки и песенок, распеваемых Фрэнки Воэн.

АРГЕНТИНА

Известный аргентинский кинорежиссер и актер Уго дель Карриль (знакомый советским зрителям по фильмам «Текут мутные воды» и «Моя бедная, любимая мать») выехал со съемочной группой на север страны для съемок в окрестностях города Сантьяго-дель-Эстеро фильма «Бесплодная земля» —о жизни скотоводов-кочевников. Сценарий написан по одноименному рассказу аргентинского писателя Хуана Карлоса Манаута. Главные роли в фильме исполняют Уго дель Карриль, Аида Альберти, Марта Кинтарес и дети местных жителей.

БОЛГАРИЯ

Цветной художественный фильм «Малышка», поставленный режиссером Николой Корабовым по сценарию Любена Станева, показывает, как молодые люди современной Болгарии становятся на путь активной борьбы против мещанства и стяжательства.

•

Режиссер Петр Донев и оператор Дончо Струмский создали короткометражный цветной научно-популярный фильм «Искусство, близкое народу» — о путях развития болгарского изобразительного искусства. Сценарий написал Богомил Нонев.

•

На студии мультипликационных фильмов режиссер Тодор Динов снимает два рисованных фильма—«Прометей» и «Тайна золотых туфель».

Режиссер Стефан Топалджиков снимает кукольную картину «Случай с Тотко». Это сатирический фильм о Тотко—ревностном участнике всех спортивных тотализаторов.

•

Известные своими альпинистскими фильмами режиссер К. Костов и оператор В. Васильев сняли картину «Цветы вершин», в поэтической форме показывающую флору болгарских гор.

•

Документальная картина «Новая жизнь» (режиссер Иван Попов, оператор Христо Монинский) рассказывает о переменах, происшедших в селах Первенец и Брестовица за пятнадцать лет народной власти.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Студией ДЕФА выпущен новый художественный фильм «По особому заданию» — о людях военно-морского флота Германской Демократической Республики. Сценарий написан Гансом Олива-Хагеном и Гейнцем Тиль, постановка Гейнца Тиль. Главные роли исполняют Ганс-Петер Минетти, Рольф Людвиг, Фриц Дитц, Хорст Кубе, Вильгельм Кох-Хоге.

•

Гейнц Фишер поставил на Студии документальных фильмов ДЕФА картины: «Сказки Гофмана» (экранизация отрывков из одноименной оперы Жака Оффенбаха, поставленной Вальтером Фельзенштейном в Берлинской комической опере) и «Победитель по очкам» (о спортсменах-боксерах).



•

«Цилле и его Берлин» — новая картина производства Студии научно-популярных фильмов ДЕФА. Создатели ее (сценарист-режиссер Верифрид Хюбль, оператор Руди Фогель, композитор Ало Коль) языком кино рассказали о творчестве известного немецкого художника-графика Генриха Цилле — автора многих рисунков из жизни рабочих окраин Берлина первых двух десятилетий этого века.

•

«Мы строим свои ворота в мир» — первый фильм ДЕФА по системе «Тотальвизион» со стереофоническим звуком (четырехканальная магнитная фонограмма) — посвящен строительству новой гавани вблизи Ростока.

•

Расширяется зона проката фильмов, созданных кинематографистами ГДР. Теперь фильмы студий ДЕФА демонстрируются во многих странах мира.

Недавно заключены соглашения об экспорте фильмов из ГДР в Марокко и Тунис. В Марокко в нынешнем году будут демонстрироваться шесть полнометражных художественных фильмов (в том числе: «Две матери», «Преследуемый до утра» и другие) и около двадцати различных короткометражек, в Тунисе — семь художественных и более двадцати короткометражек, выпущенных в ГДР.

Двадцать короткометражных научно-популярных фильмов студии ДЕФА приобретено для демонстрации в Западной Германии.

•

Совместно с кинокомпанией «Кама-фильм» в Гане киностудия ДЕФА поставит документальный фильм об этой молодой африканской республике.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

Шестидесятилетний Фриц Ланг снимает сейчас в Западном Берлине фильм «Индийская гробница». Это будет один из самых дорогостоящих западногерманских фильмов послевоенного времени: расходы на постановку превышают четыре миллиона марок.

«Индийская гробница» переживает сейчас свое третье рождение. Впервые этот фильм (по роману писательницы Теа фон Гарбоу, жены режиссера Фрица Ланга) был снят в 1920 году. Вторая версия некогда популярного «боевика» была снята в 1938 году режиссером Рихардом Эйхбергом.

ИТАЛИЯ

Луиджи Дзампа ставит картину «Прокурор». Это совместная итало-испанская постановка по сценарию Паскуале Феста Кампаниле и Массимо Франчиоза. Герой кинокартины, работник прокуратуры, после мучительных переживаний приходит к выводу, что ему надо отказаться от своей карьеры, так как в обществе, где царит несправедливость, нельзя вершить правосудие.

•

Марио Моничелли приступил к съемкам фильма «Великая война», где трагические и комические мотивы снова так же тесно переплетаются, как и в его картине «Полицейские и воры». Действие происходит в период первой мировой войны.

•

Актер Фолько Люлли, знакомый нам по фильмам «Нет мира под оливами» и «Плата за страх», снялся вместе с актрисой Дани Карелл в фильме «Ночь затравленных» французского режиссера Бернара Ролана. Герои фильма — безработные, ведущие отчаянную борьбу за существование. Кроме того, Фолько Люлли снялся в главной роли в картине «Регаты Сан-Франциско», поставленной Клодом Отан-Лара.

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Созданные в различных районах Китая новые киностудии приступают к выпуску первых художественных фильмов. Так, студия в городе Сиань (провинция Шэньси) выпускает фильм «Снежное море Серебряных гор» — о жизни крестьянского кооператива. Героиня фильма Ли Чунь-лань, простая деревенская девушка, стремится быть похожей на Чжан Сю-фан, добившуюся рекордных урожаев хлопка в Китае. Бухгалтер кооператива ставит под сомнение успехи молодого новатора сельского хозяйства. Девушке помогает в преодолении трудностей и консерватизма партийная организация кооператива, и Ли Чунь-лань добивается рекордного урожая хлопка.

•

Китайская студия научно-популярных фильмов готовит картину «Народ плавит сталь» и ряд других картин на индустриальные темы. Новые работы студии «Богатый урожай пшеницы», «Глубокая вспашка» и другие посвящены вопросам сельского хозяйства. Фильм «Канал в горах» представляет кинорассказ об ирригационных работах в провинции Ганьсу, где благодаря самоотверженному труду крестьян и народной творческой инициативе была успешно орошена большая площадь посевов, лежащих на высоте, превышающей две тысячи метров. Большой интерес представят также подготовляемые фильмы по медицине, в частности картина «Лечение энцефалита иглоукалыванием».



МЕКСИКА

В течение 1958 года на киностудиях Мексики было снято 110 фильмов (в том числе 6 американских). Из 104 фильмов собственно мексиканского производства 24 являются цветными и 80 черно-белыми.

В этом году американцы намереваются снять в Мексике около 20 фильмов.

•

В Гвадалахаре состоялся международный кинофестиваль, на котором демонстрировались фильмы семи стран: СССР, Китайской Народной Республики, США, Испании, Италии, Франции, Мексики. Советская кинематография была представлена фильмом «Летят журавли». Все фильмы, показанные на фестивале, получили премии «Серебряное сомбреро».

РУМЫНИЯ

Основанный несколько лет назад Национальный киноархив в настоящее время обладает уже несколькими десятками тысяч различных фильмов и большим фондом кинолитературы. В архиве хранятся отдельные кадры и целые части самых первых румынских фильмов. Были обнаружены румынские картины периода немого кино, которые до недавнего времени считались утерянными: например, «Манассе», «Гапля», «Трианонский договор», «Велогонка» и другие. Среди недавно обнаруженных румынских фильмов наибольший интерес представляет картина «Война за независимость» (1912 год), в которой снимались виднейшие мастера румынской сцены—Константин Ноттара и Аристиде Деметриад.

США

Актриса Лесли Кэрон, показавшая себя в фильме «Лили» не только способной драматической артисткой, но и хорошей балериной, снимается в фильме режиссера Нанелли Джонсона «Человек, который понимал женщин». Другие роли в этом фильме исполняют известные актеры Генри Фонда и Чезаре Данова.

•

Продюсер Майкл Тодд-младший готовит приключенческий фильм «Дух тайны». При демонстрации картины будет применено усиленно рекламируемое новое техническое приспособление, позволяющее воспроизводить в зрительном зале до тридцати различных запахов, которые должны «усиливать впечатление от фильма».

•

Известный актер Керк Дуглас решил стать продюсером фильма «Спартак» (по роману Джиованиоли), в котором он исполняет главную роль. Постановку осуществляет Стенли Кабрик. В главной женской роли выступает английская актриса Джейн Симмонс. В фильме участвуют также популярные актеры Лоуренс Оливье и Чарлз Лаутон.

ФРАНЦИЯ

Опубликованы статистические данные о положении французского кино. Количество зрителей в кинотеатрах снизилось в 1958 году по сравнению с 1957 годом на 10%. Каждый француз побывал в прошлом году в кино в среднем восемь раз.

На 1 января 1959 года в прокате находилось около 3500 фильмов (2400 иностранных и 1100 фильмов французского производства). В 1958 году на экраны вышло 104 новых французских и 205 новых иностранных фильмов.

Количество фильмов, снятых французскими фирмами или же при их участии, сократилось на 13% по сравнению с 1956 годом.

В 1958 году из 126 фильмов 84 были сняты по оригинальным сценариям и 42 фильма по сценариям, сюжеты которых заимствованы из литературных произведений.

•

Премию Мари Лаи-Холльбек, присуждаемую за лучший фильм для юношества, получил режиссер Роже Пиго, поставивший полнометражный фильм «Воздушный змей на краю света». Присуждение премии мотивируется «оригинальностью сценария и свежестью режиссерского решения», а также тем, что фильм «демонстрирует юным зрителям пример дружбы между детьми разных народов».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Недавно в Банской Быстрице проходил первый фестиваль чехословацких фильмов. Премий кинозрителей были удостоены фильм режиссера К. Земана «Губительное изобретение» («Тайна острова Бэк-Кап») и актеры Карел Гегер и Яна Брейхова—за лучшую игру. Кроме того, фильм «Губительное изобретение» получил премию чехословацкой кинокритики за 1958 год.

Почетными грамотами отмечены фильмы: «Черный батальон» (режиссер Владимир Чех), «Последнее возвращение» (режиссер Франтишек Кудлач), «Стремление» (режиссер Войтех Ясный), «Бегство из тени» (режиссер Иржи Секвенс), «Губительное изобретение», а также мультипликационные и короткометражные фильмы: «Сотворение мира» (режиссер Эдуард Гофман), «Бабочки здесь не живут» (режиссер Миро Бернат), «Люди над землей» (режиссер Бруно Шефранек) и «Лучи и жизнь» (режиссер Людвик Томан).

„Трепещите, люди, сеанс начинается!..“

...Некий ученый испытывает на себе изобретенный им эликсир и превращается в огромную отвратительную муху. Насекомое терроризирует всех окружающих, и только находчивость жены ученого позволяет с помощью гидравлического пресса раздавить это исчадие ада.

...Толчки и высокая температура, сопровождающие опытные атомные взрывы, пробуждают от тысячелетнего сна вмерзшего в ледяную толщу Арктики гигантского доисторического ящера. Животное направляется в путешествие по планете, сея ужас и разрушения.

...В погребах средневекового замка оживает извлеченный из склепа вампир. Он нападает на людей, пьет кровь своих жертв, убивает детей.

Таковы три сюжета модных ныне на Западе фильмов. Примеры эти далеко не единичны. Волна «хорор-филмз» (фильмов ужасов) катится по всему западному миру. Это, так сказать, «высшая форма» криминальной киномакулатуры, заполоняющей экраны Америки, Западной Европы, части Азии. Зрителя приманивают смакованием отвратительных преступлений, показом патологического садизма; зрителю все время внушают: от этих ужасов ты никуда не уйдешь, человечество катится по наклонной плоскости, будь готов ко всему... Анализируя причины «эпидемии киноужасов», английский журнал «Сайт энд саунд» писал недавно: «...Каждый раз волна фильмов ужасов совпадает с экономическим спадом или войной. Сейчас над нами снова нависла угроза того и другого, и мы переживаем более раздутый и безобразный бум ужасов, чем когда-либо ранее».

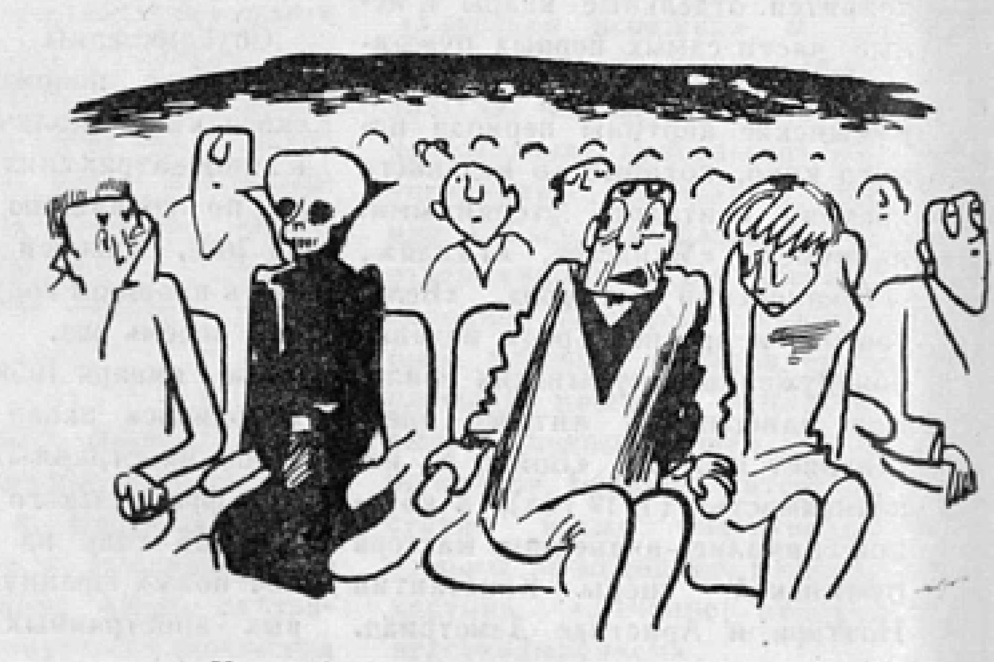
Фильмы ужасов способствуют росту преступности, упадочнических настроений, особенно среди молодежи. «Вспомните об уличных драках подростков в Лондоне, Брюсселе и Стокгольме, вспыхивавших после премьер различных садистских, будящих низменные сексуальные инстинкты «рок-н-ролл-фильмов». Вспомните, как циничный фильм «Рафинированный убийца» нашел себе юных подражателей в Англии, Франции и Германии, а в Австрии навел одну несовершеннолетнюю девицу на мысль отравить газом свою бабушку». Эти слова принадлежат австрийскому публицисту Конраду Лиглю. Лигль приводит сотни (!) названий американских и западноевропейских фильмов, демонстрировавшихся в прошлом сезоне в Австрии и тлетворно действовавших на умы зрителей. В этой сравнительно небольшой стране зарегистрированы лишь за последний год десятки преступлений, совершенных под влиянием киномакулатуры.

Общественность многих стран все решительней выступает против этого «целлулоидного яда». Создаются комитеты общественного контроля над кинопрокатом. Но прокатчики и продюсеры, как правило, ухитряются обходить все препоны.

В одном из последних номеров мюнхенского журнала «Ревю» опубликована подборка карикатур художника Петера Гроскрейца, посвященная фильмам ужасов. Ниже мы воспроизводим некоторые из этих рисунков.



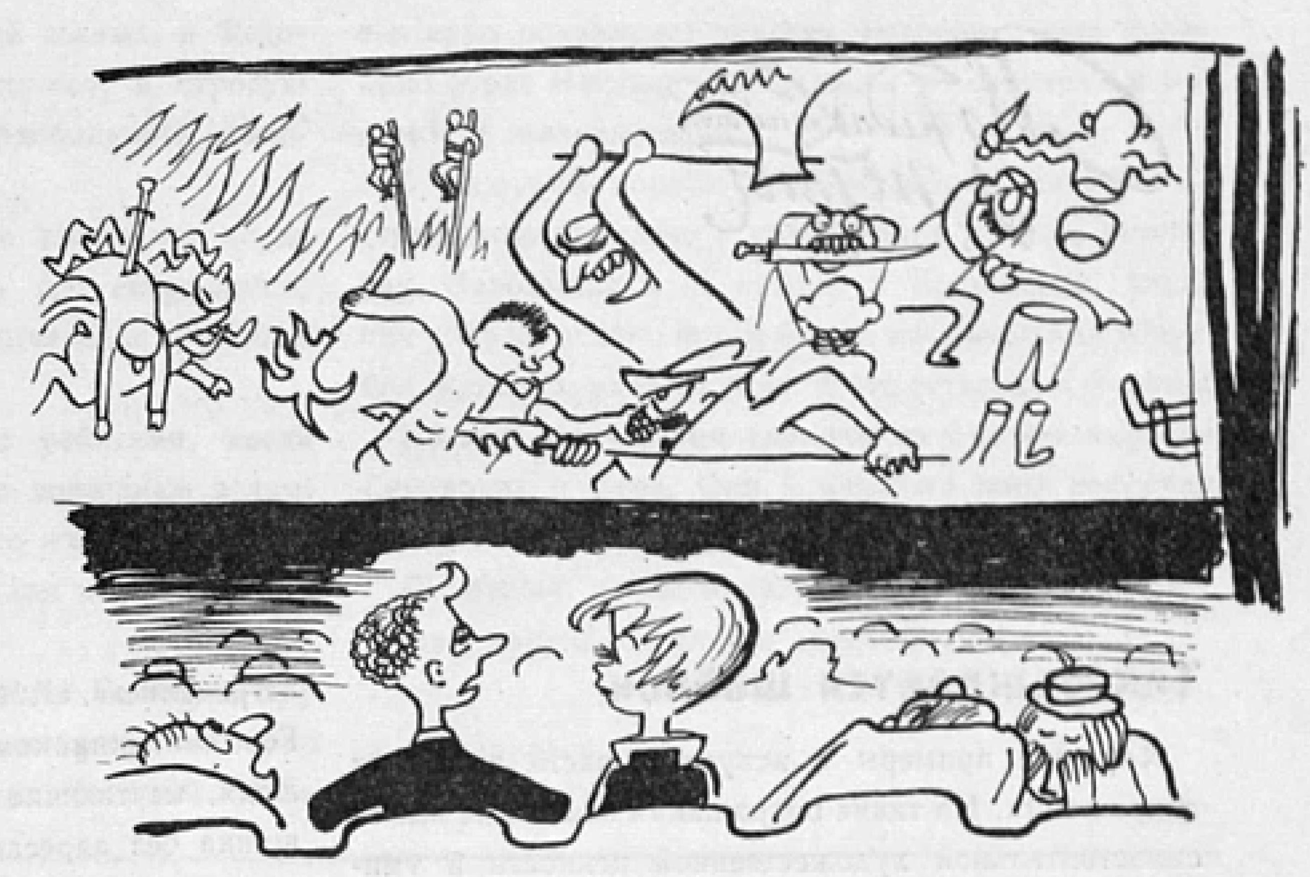
—Две марки, пожалуйста!



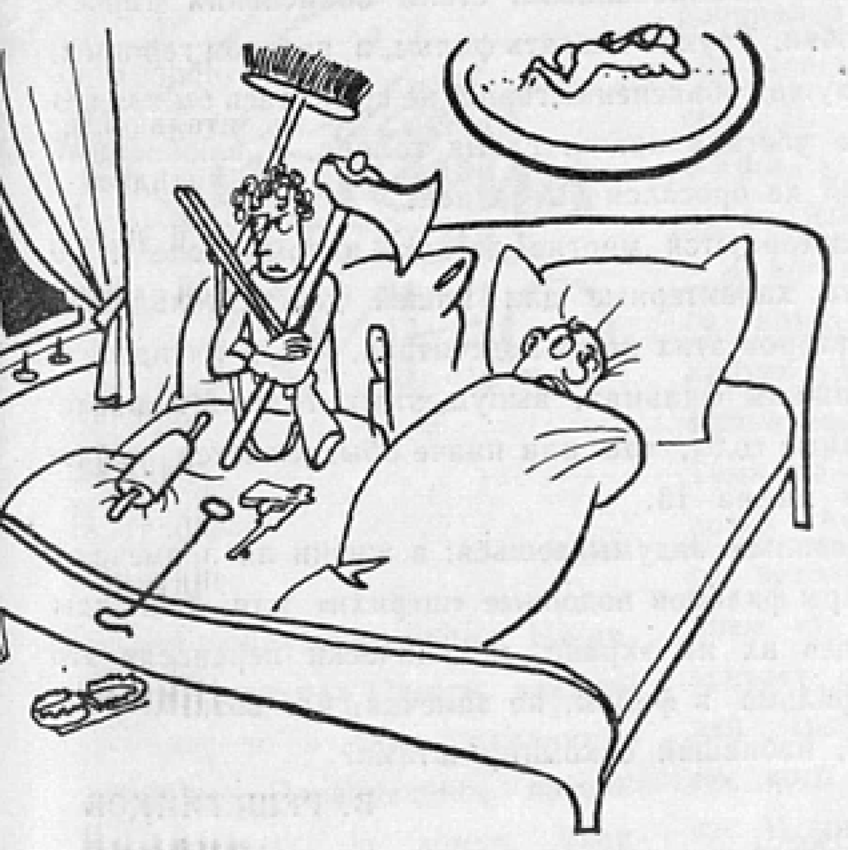
—Хельга! Скажи, что я не брежу!



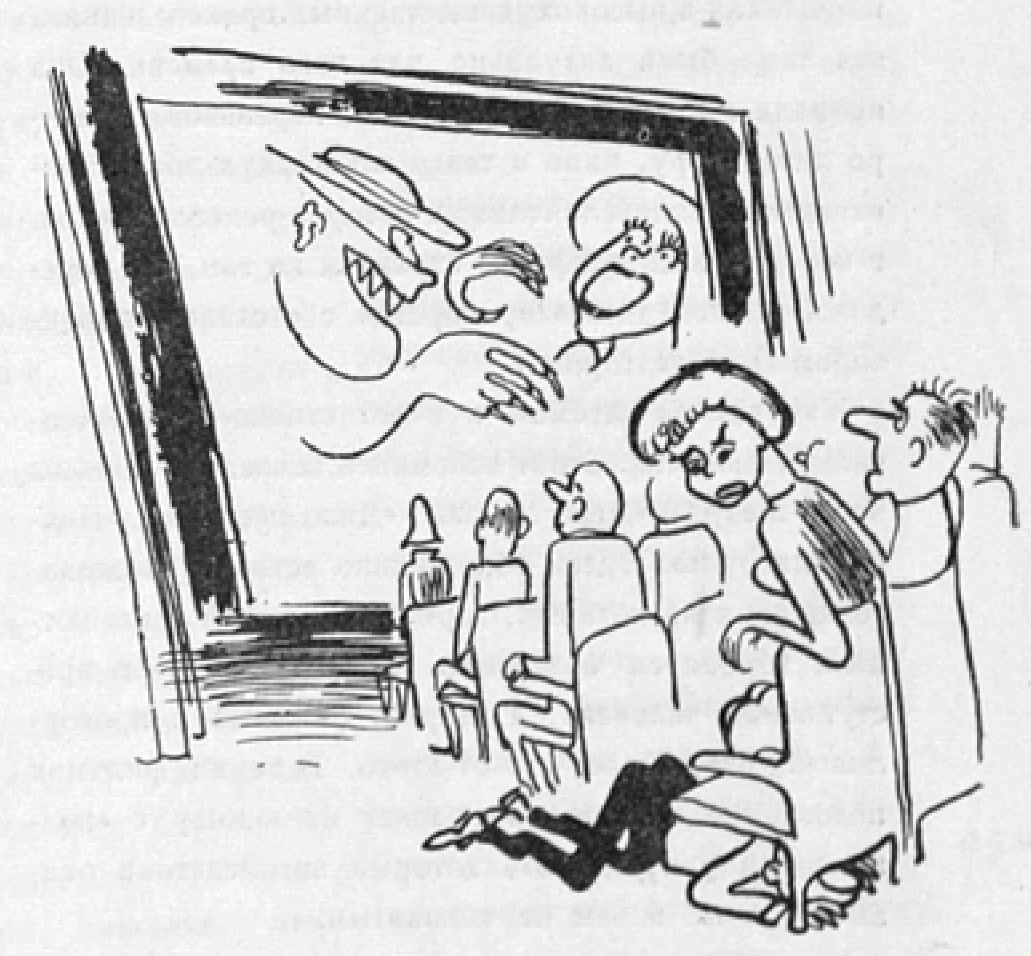
…итель. А иначе я забуду,
…ько людей в этой картине
…убито!



Он — ей. После такой громогласной рекламы я рассчитывал на большее щекотание нервов!



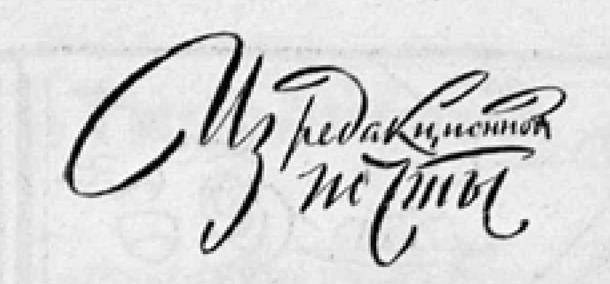
Муж — жене. Признайся, ты сегодня опять ходила на фильм ужасов?



Она. И не воображай, что я поверю теперь хотя бы одному слову о твоих фронтовых подвигах!



— Когда господин из киноцензуры очнется, спросите его, разрешает ли он демонстрацию фильма.



Так рождается шаблон

Хорошие примеры в искусстве часто вызывают подражания. Но такие подражания обычно не имеют самостоятельной художественной ценности и умирают еще при жизни авторов...

Еще в 30-е годы писатели А. Корнейчук и Ю. Крымов принесли в литературу конфликт между новаторами и консерваторами на производстве. Воплощенная в высокохудожественных произведениях, эта тема была актуальна для того времени. Она вызвала множество подражаний, перепевов. И скоро литературу, кино и театр захлестнул поток произведений малоталантливых авторов-ремесленников, в которых весь конфликт строился на том, что передовой инженер-новатор борется с отсталым директором-консерватором.

Намечаются штампы и в детективно-приключенческих фильмах. Стоит вспомнить последние фильмы этого жанра—«Дело № 306», «Дело пестрых», «Ночной патруль». Здесь обязательно есть два следователя, один из которых, горячий, молодой и неопытный, торопится арестовать подозреваемого в преступлении человека, а второй, опытный и прозорливый, удерживает его от этого. В таких фильмах подозрение обязательно падает на юношу с «подмоченной репутацией», который впоследствии оказывается ни в чем не виноватым.

Не избежала штампов и кинокомедия. Большинство фильмов этого жанра, как правило, не выходит за рамки «клубной» тематики («В один прекрасный день», «Карнавальная ночь», «Девушка с гитарой») или дорожных приключений («Мы с вами где-то встречались», «К Черному морю», «Шофер поневоле») Героями кинокомедий часто являются молодые люди, мечтающие стать актерами и певцами («Девушка без адреса», «Песня табунщика» «Девушка с гитарой»).

Явно штампованными стали объяснения героев в любви. Трудно назвать фильм, в котором героиня, выслушав объяснение героя, не срывалась бы с места и не убегала прочь, сломя голову, а влюбленный герой не бросался бы за ней.

Повторяются многие детали, в том числе и не очень характерные для нашей действительности.

Автором этих строк подсчитано, что в пятидесяти с лишним фильмах, выпущенных только в послевоенные годы, так или иначе обыгрывается «роковая» цифра 13.

Невольно задумываешься: в жизни ли подмечают авторы фильмов подобные «штрихи» или, однажды увидев их на экране, механически переносят это из фильма в фильм, не замечая, что возник нелепый, набивший оскомину штамп?

В. РЕШЕТНИКОВ

г. Одесса

Я не узнала знакомый сценарий

Однажды мне в руки попал номер журнала «Искусство кино», где был напечатан сценарий В. Савченко «Два Федора и Наташа». Я прочла его с удовольствием. Сколько теплоты, любви к Федорам Косухиным было у автора, сколько юмора! Чего, например, стоит одна сценка с Васичкой, жирным, откормленным боровом. Образы были выписаны

настолько ярко, что я видела, как живых, и Федоров, и Наташу, и Сеньку Хрипатого, и строгую девушку Веру Кирилловну, и сердобольную, сюсюкающую мамашу.

Мне очень понравилось начало сценария, когда встречаются два Федора. Здесь все естественно, просто, и вполне понятно возникающее желание Федора усыновить мальчишку.

А какие прекрасные сцены с ребятами, когда они помогают Федору малому по домашним делам!

Да, весь сценарий был какой-то жизнерадостный, яркий, веселый. Казалось бы, фильм мог быть очень хорошим.

Что же получилось на самом деле? Сценарий претерпел большие изменения. Фактически из него выброшены и экспозиция и финал, который наиболее ярко показывает чувства Федоров и дает более ярко образ Наташи. Выброшены из сценария и все сцены с мальчишками.

В сценарии хорошо раскрыт образ Наташи, ее стремление привлечь к себе Федора малого, помочь ему. Запомнила я ее приход к Косухиным, когда она убирает у них, потом игру с мальчишками в футбол, наконец, уход из дома. А что осталось в фильме?

На мой взгляд, зря удалены из фильма Варвара Семеновна и Вера. Они в какой-то мере помогали раскрытию характера основных героев.

Возможно, я и не права, но, с моей точки зрения, фильм получился слабее сценария.

С. ИЛЬЯСОВА

г. Свердловск



... Гражданская война. На пустынных улицах Одессы, занятой белыми, то и дело появляются патрули. Перепуганное население прячется в домах, запирает двери и окна. Но ночного лихача Гордея Ярощука не интересуют ни белые, ни красные. Каждый вечер появляется на улицах фаэтон, на козлах его восседает молчаливый, медлительный пожилой человек с большими усами. Все интересы Гордея замыкаются в кругу семьи, а семья — единственная дочь Катя, работница типографии. Так начинался фильм «Ночной извозчик» (сценарий М. Заца, режиссер Д. Тасин, производство ВУФКУ), появившийся на экране в 1929 году.

В истории украинского немого кино среди многочисленных картин двадцатых годов этот фильм занимает почетное место. Тема его — приход в революцию ранее отсталого, равнодушного человека. Только под влиянием страшного потрясения прозревает ночной извозчик Гордей Ярощук. Ему было все равно, кого возить, лишь бы платили. И вот белые офицеры заставили его везти в контрразведку собственную дочь и расстреляли ее на глазах отца. Страшную драму переживает старик. Ведь он сам донес разведке, что на чердаке его дома прячется большевик. Хотел спасти дочку от опасного знакомства, а получилось так, что на чердаке нашли подпольную типографию, арестовали дочь и расстреляли ее.

И вот тихий, равнодушный человек — «моя хата с краю» — превратился в яростного мстителя, не пожалевшего своей жизни, чтобы покарать убийц дочери.

Психологическая драма рядового человека, восставшего против старого порядка, который еще вчера казался ему незыблемым, была воплощена в фильме с большой силой и убедительностью. Постановка Д. Тасина отличалась простотой, строгостью и лаконизмом. Необычайно правдивым, характерным, точным в мельчайших деталях поведения был созданный Амвросием Бучмой образ Гордея Ярощука. Игра Бучмы была торжеством реалистических принципов в немом кино. Она и поныне остается одним из выдающихся образцов актерского мастерства.

Е. Кузнецова

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Косолапый друг», 9 ч. (стереовариант)

Авторы сценария: М. Вольпин, Н. Зиновьев, Н. Эрдман; постановщик В. Сухобоков; оператор Д. Суренский; художник М. Фатеева; композитор А. Волконский; звукооператор Н. Писарев; режиссер В. Григорьев. Комбинированные съемки: художник А. Крылов; оператор Б. Гокке.

В ролях: Лесnов, дрессировщик медведей — Н. Боголюбов, Мария Ивановна, его жена — Л. Чернышева, Курихин, берейтор — Ю. Дедович, Валентина, дрессировщица собак — Т. Конюхова, Тамара, ассистентка Леснова — Е. Савинова, Женя, молодой хлоун — Олег Попов, директор цирка — К. Сорокин, Зинаида Петровна, костюмерша — П. Аверичева, ветеринарный врач — Т. Пельтцер, официант на пароходе — С. Филиппов, Василий Васильевич, клоун — С. Любимов, Звонкова, наездница — В. Милехина.

В эпизодах: В. Асмус, Т. Константинова, Г. Бобынин, В. Орлова, В. Дуров, С. Ротмистров, В. Херц. Артисты цирка: Г. Лапиадо, В. Торбеева, С. Разумов, В. Фейнберг, Т. Рокотова, В. Суркова, Чкжевские, П. Чернега и другие. Дрессировщики медведей И. Кудрявцев, Э. Подчерникова - Эльворти; дрессировщица собак И. Соловкова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Шинель» (по повести Н. В. Гоголя), 8 ч.

Автор сценария Л. Соловьев; постановщик А. Баталов; оператор Г. Маранджян; художники: Б. Маневич, И. Каплан; режиссер Е. Сердечкова; композитор Н. Сидельников; звукооператор А. Шаргородский.

В ролях: Акакий Акакиевич — Ролан Быков, Петрович — Ю. Толубеев, жена Петровича — А. Ежкина, хозяйка — Е. Понсова, значительное лицо — Т. Тейх.

В эпизодах: Н. Ургант, А. Соколов, В. Максимов, Р. Лебедев, П. Лобанов, Г. Колосов, М. Ладыгин, Г. Воропаев, Н. Кузьмин.

●

«Не имей сто рублей...», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Ласкин, В. Поляков; режиссер - постановщик Г. Казанский; режиссер Л. Махтин; главный оператор М. Шуруков; оператор А. Сысоев; художники: А. Векслер, Е. Еней; композитор Н. Симонян; звукооператор Р. Лапинский; текст песен Б. Семенова. Комбинированные съемки: операторы М. Покровский, М. Шамкович; художник М. Головатинский.

В ролях: Бажанов — А. Никитин, Гуляев — П. Рудаков, Корецкая — Л. Шагалова, Надя — А. Немченко, Сережа — С. Сибель, Порошин — В. Харитонов, Мухин — Е. Леонов, Апухтин — С. Крылов; студенты консерватории: Е. Арясов, В. Брвц, В. Прошкин, А. Пышняк, Ю. Стеер.

В эпизодах: С. Жгун, А. Матвеева, О. Ткачева, А. Фомина, А. Блинов, С. Голубев, В. Максимов, М. Нечаев, В. Терехов, С. Филиппов, Ф. Федоровский, А. Трусов, В. Чекмарев.

●

«Последний дюйм» (по рассказу Дж. Олдриджа), 9 ч., цветной.

Автор сценария Л. Белокуров; режиссеры-постановщики: Т. Вульфович, Н. Курихин; главный оператор С. Рубашкин; художник А. Рудяков; режиссер Г. Цорин; оператор подводных съемок А. Попов; композитор М. Вайнберг; текст песен М. Соболь; звукооператор Г. Салье. Комбинированные съемки: художник Б. Михайлов; операторы: А. Завьялов, Г. Сенотов. Подводные съемки при участии киностудии «Моснаучфильм» (СССР) и фирмы «Рекен Ассосье» (Франция).

В ролях: Дэви — Слава Муратов, Бен Энсли — Николай Крюков, Джиффорд — М. Глузский, хозяин кафе — А. Агаев, механик — М. Джанизаде, врач — А. Розанов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Когда начинается юность», 10 ч.

Авторы сценария: В. Собко, А. Слесаренко; постановщик А. Слесаренко; оператор Н. Слуцкий; художники: Н. Резник, С. Рудько; композиторы: Д. Клебанов, О. Сандлер; текст песен Н. Сом; звукооператор Н. Медведев. Комбинированные съемки: ассистент художника М. Полунин, ассистент оператора П. Король.

В ролях: Иван Соколенко — С. Дворецкий, Соня — С. Данильченко, Кирилл Марчак — В. Ковальков, Марина — А. Роговцева, Громенко — П. Молчанов, Коваленко — П. Омельченко, бабка Анастасия — Е. Опалова, Христинка — Л. Гнатюк, Андрейка — К. Майборода, Ольга Соколенко — М. Киселева, Цао Юань — Чен Я - пин, Хоменко — К. Кульчицкий, Торба — В. Степани-

щев, Костин — А. Демин, Бакай — И. Березовский, Бронский — Н. Влащук.

Вэпизодах: Б. Болдыревский, С. Вечфинский, В. Волошанович, И. Гладышко, Д. Завгородняя, И. Ивлев, Ю. Калимулин, А. Короткевич, Г. Козлов, Е. Машкара, А. Моторный, Н. Пуголовкина, Т. Руденко, Р. Рубан, А. Ситников, А. Цупко.

●

«Его поколение», 8 ч.

Автор сценария П. Северов; постановщики: И. Бжеский, К. Гаккель; оператор В. Филиппов; второй оператор Д. Вакулюк; режиссер П. Федорченко; художник Г. Нестеровская; композитор В. Рождественский; звукооператор К. Коган; текст песен В. Карпеко.

Вролях: Назар Очерет—В. Гуляев, Марийка—Л. Алфимова, Савелий Миронович — Г. Черноволенко, Башкин — П. Вексляров, Ларин — Н. Дупак, Юрко — В. Грачев, Караван — О. Жаков, Фрося — М. Иванова, тетя Паша — В. Бжеская, Петр — А. Теремец, Рябов — О. Голубицкий, Кулаков — М. Рост.

Вэпизодах: Г. Аладов, М. Блащук, В. Ефимов, М. Ковальчук, И. Клименко, Ю. Суярко.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Девочка ищет отца», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Губаревич, Е. Рысс; режиссер - постановщик Л. Голуб; операторы: О. Авдеев, И. Пикман; художник Ю. Булычев; композиторы: Ю. Бельзацкий, В. Оловников; звукооператор Н. Веденеев; режиссер Н. Архангельский.

В ролях: Лена — Аня Каменкова, Янка — Вова Гуськов, батька Панас — Н. Бармин, лесник — В. Дорофеев, Прасковья Ивановна — А. Егорова, фельдшер — Е. Григорьев, немецкий комендант — К. Барташевич, начальник полиции — Б. Кудрявцев, староста — Е. Полосин.

В эпизодах: И. Шатило, Г. Мичурин, В. Уральский, Н. Гребешкова, В. Буевич, А. Румянцева, Г. Вовула, Н. Головин, Таня Бейнерович, Юра Алифанов.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Повесть о латышском стрелке», 9 ч.

Авторы сценария: Ю. Ванаг, С. Нагорный; постановщик П. Арманд; оператор М. Рудзитис; режиссер Р. Калнин; художник Г. Ликумс; композитор А. Скулте; звукооператоры: Г. Коротеев, В. Блумберг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Мартын Вента — В. Зандберг (дублирует В. Дружников), Янка Пипар — Э. Павул (А. Кузнецов), Зелма — Р. Мейране (А. Кончакова), Лаймон Вента — Я. Томсон (В. Ларионов), полковник Рудзитис — Р. Мустап (В. Белокуров), подполковник Эзеринь — А. Виденек (К. Карельских). В роли Я. М. Свердлова — А. Кутепов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Краса ненаглядная» (по мотивам русских народных сказок), 5 ч.

Авторы сценария: Е. Сперанский, В. Дегтярев; текст песен: М. Светлова, Е. Сперанского; режиссер В. Дегтярев; операторы: М. Каменецкий, И. Голомб; художники: В. Курчевский, В. Данилевич; композитор Ю. Левитин; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы-кукловоды: К. Мамонов, В. Шилобреев, Д. Меламед, П. Петров, Л. Жданов. Куклы и декорации выполнили: В. Калашникова, В. Куранов, В. Лесин, О. Масаинов, Н. Солнцев, Н. Целиков под руководством художника Р. Гурова.

Роли озвучивали: Н. Гуляева, Г. Вицин, М. Виноградова, Н. Малишевский, Л. Пирогов, Э. Гарин, А. Покровский, Г. Милляр, И. Мазинг. Ю. Хржановский, песни исполняет Г. Олейниченко.

●

«Скоро будет дождь» (по мотивам вьетнамской сказки), 2 ч., цветной.

Авторы сценария Э. Мин Хьен, М. Вольпин; режиссер В. Полковников; художник-постановщик А. Трусов; оператор М. Друян; композитор К. Хачатурян; текст песен М. Вольпина; звукооператор Н. Прилуцкий.

Художники - мультипликаторы: Б. Алиев, Г. Баринова, И. Березин, М. Восконьянц, Е. Вершинина, А. Грунина, А. Давыдов, В. Зарубин, В. Кушнерев, Г. Караваева, В. Караваев, И. Куроян, В. Карп, А. Петров, О. Столбова, Э. Трескин, В. Харитонова, В. Шевков, Г. Золотовская; художники - декораторы: И. Светлица, В. Валерьянова, О. Гемерлинг.

Роли озвучивали: Е. Понсова, А. Кубацкий, М. Погоржельский, Г. Новожилова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Морская душа», 10 ч.

Производство киностудии «Хайянь», Китайская Народная Республика.

Авторы сценария: Чэнь Мо-цзюнь, Хуан Цзун-цзян; режиссер Сюй Тао; операторы: Сюй Ци, У Цзян-хай; художники: Дин Чэнь, Гэ Син-э; композитор Гао Тянь.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: Чэнь Чунь-гуань — Чжао Дань (дублирует Г. Юдин). Доу Эр-пэн — Цуй Вэй (С. Бубнов), командир корабля — Лю Цунь (В. Емельянов), Лэй Ваньхэ — Гао Бо (В. Щелоков), помощник командира корабля — Чэнь Шу (А. Кузнецов), Сяо Юй — Ню Бэнь (Е. Радомысленский).

●

«Счастье», 9 ч.

Производство киностудии «Тяньма», Китайская Народная Республика.

Автор сценария Ай Мин-чжи; режиссеры: Тянь Жань, Чуань Чжао-у; оператор Юань Вэнь-хоу; художник Сюй Кэ-и; композитор Чжан Линь-и; звукооператор Чжу Чуань-тан.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

В ролях: Ван Цзя-ю — Хань Фэй (дублирует В. Рождественский), Лю Чуань-хао — Фэн Сяо (О. Голубицкий), Сяо Цихун — Ши Юань (Г. Вицин), мастер Ху Ханлян — Чжан Фа (С. Цейц), его жена — Фань Сюэпэн (А. Волгина), их дочь Ху Шу-фэн — Ван Бэй (З. Земнухова), секретарь парткома — Ян Хуа (А. Шешко), мастер Сунь — Гао Сяо-у (К. Тыртов), начальник цеха — Гуан Хун-да (С. Каюков).

●

«Ночной рейс», 8 ч.

Производство студии «Тяньма», Китайская Народная Республика.

Автор сценария и режиссер Юй Тао; оператор Чэнь Си-линь; художник Чжан Ханьчэнь; композитор Хуан Чжунь; звукооператор Юань Цинь-юй.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: старая женщина — Фан Сюэ-пэнь (дублирует М. Гаврилко), старик крестьянин — Ван Гуй-линь (Я. Ленц), майор — Цзинь Най-хуа (А. Фридентальь), Сяо Бян-цзы («Косичка») — Чжан Минь-

мэй (Н. Румянцева), А Фу — Чжан Янь (А. Кубацкий), комвзвода — Ли Те-ню (К. Тыртов), слепой профессор — Вэй Ван-лин (В. Осенев), Хэ Мэй-цзюань, его ассистентка — Шан Мэй (А. Кончакова), капитан корабля — Му Хун (А. Алексеев), комиссар — Ван Ци-хэн (А. Карапетян).

●

«Записки медсестры», 10 ч.

Производство Шанхайской киностудии «Цзяннан», КНР.

Автор сценария Ай Мин-чжи; режиссер Тао Цзинь; оператор Чэнь Чжэнь-сян; композитор Ван Юнь-цзе; звукооператор Линь Бин-шен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В главных ролях: Цзянь Су-хуа — Ван Дань-фын (дублирует Н. Крачковская), Гао Чан-пин — Тан Хуа-да (О. Голубицкий), Шэнь Хао-жу — Ли Чжан (В. Рождественский), Гу Сы-ин — Цзянь Тянь-лю (Е. Тэн), Мо Цзя-бинь — Фу Ботан (Г. Шпигель), Тан Сяо-фан — Хуан Вань-су (Л. Касаткина).

●

«Опаленные зноем», 5 ч.

Производство киностудии имени 1 Августа, КНР.

Автор сценария Чень Цзун-фэн; режиссеры: Хуа Чунь, Ши Вэнь-чжи; оператор Чэнь Жуй-цзинь; художник Ли Синь-мао; композитор Ли Вэй-цай.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

В ролях: доктор Лю — Юй Шао-кан (дублирует В. Осенев), Ли Сю-цинь — Гу Син-хуэй (Н. Чередниченко), Сунь Цзи-фу — Ван Лянь-хай (Ф. Яворский), политрук — Ван Дянь-си (В. Прохоров), старик — Ван Ди-цинь (А. Кельберер), его дочь — Бао Мэн-мэй (Л. Драновская), гоминьдановский офицер — Ван Пин (С. Цейц).

●

«Разве можно жить в разлуке?», 8 ч.

Производство киностудии художественных фильмов, Корейская Народно-Демократическая Республика.

Авторы сценария: Хан Сан Ун, Ян Дя Чун; режиссер-постановщик О Бен Чо; главный оператор Тен Гю Ван; художник-постановщик Ким Хе Ир; композитор Ким Рин Ук; звукооператор Ким Ван Сик; режиссер Ли Ги Сен.

Русские надписи сделаны субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В главных ролях: мать — Хон Ин Сун, Ен Нам — Сым Сын Бо, Ким Дон Чер — Ли Сын Де, Ли Гын Сик — Пак Хо Ын, Ок Сун — Тян Ен Дин, директор детдома — Мун Е Бон. В остальных ролях: Ким Ен Сир, Ча Ге Рен, Тен Рен Дин, Хон Чер, Ян Чен Пхен, Кан Хон Сик, Ким Себ и другие.

●

«Вратарь живет на нашей улице», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: О. Гофман, И. Новак; режиссер Ченек Дуба; оператор Я. Гольпух; художники: Я. Пацак, Л. Шкута, Я. Лауда; композитор Э. Людвик; звукооператор Ф. Фабиан.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

Роли исполняют: Томаш Седлачек, Иржи Сук, Карел Славата, Иржи Литвак, Карел Буреш, Милош Елен, Вацлав Драшка, Петр Вондра, Павел Вондра, Оленька Габетинова.

Роли дублировали: Пепичек — Толя Лебедев, Цвальда — Слава Муратов, Куба — Боря Васильев, Иван — Максим Галычик, Гонза — Коля Мельников, Оленька — Валя Васильева.

«Школа отцов», 11 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иван Кржиж, Ладислав Гелле; режиссер-постановщик Ладислав Гелле; оператор Фердинанд Печенка; художник Ярослав Кршка; композитор Густав Кржи-винка; звукооператоры: Франтишек Шинделарж, Иржи Павлик.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Т. Токарская; звукооператор дубляжа Ю. Горецкий.

В главных ролях: учитель Пеликан — Карел Гегер (дублирует А. Ануров), Андулка — Блажена Голишова (И. Павлова), директор школы Поганка — Иозеф Микса (Ю. Остапенко), Млчох — Рудольф Грушинский (Г. Бабанко), школьный сторож — С. Нейман (М. Рост), Яноух — Владимир Главатый (М. Розин), Яноухова — Мария Вашова (Е. Орловская), учитель Буриан — Йозеф Бейвл (В. Мягкий), учитель Байтек — Ладислав Пешек (П. Киселев), Вашек Яноух — Алеш Кошнар (Л. Козуб), Лойзик — Петр Адамек (Н. Майборода).

●

«Горькая любовь», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иозеф Мах, Ян Прохозка; режиссер Иозеф Мах; оператор Юлиус Вегрихт; художник Алоис Мецера; композитор Людвик Подешть; звукооператор Карел Закора.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют: Хэдвика — Эва Кубешова (дублирует Р. Шорохова), Вацлав — Иозеф Бек (К. Тыртов), Якуб — Ян Седлиский (В. Рождественский), Морунач — Зденек Штепанек (А. Антонов).

«Сегодня в последний раз», 10 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иозеф Нейберг, Франтишек Влчек; режиссер Мартин Фрич; оператор Ярослав Тузар; художник Богуслав Кулич; композитор Иржи Срнка; звукооператор Эмануэль Форманек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Данда — Зденек Штепанек (дублирует В. Емельянов), Берти, его жена — Антония Хегерликова (Н. Никитина), Машек — Владимир Раж (Н. Граббе), Бажена, его жена — Бела Юрдова (А. Харитонова), Таупе — Франтишек Смолик (А. Кельберер), Земанек — Иржи Совак (Г. Шпигель), Ренди — Ярослав Мареш (Я. Янакиев), Магда Ржегакова — Ирена Качиркова (А. Маркова).

●

«Домашняя аптечка», 2 ч.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Автор сценария и режиссер Пал Дердь Иштван; оператор Михай Матраи; звукооператор Ференц Лор.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: жена — Марта Фонаи (дублирует М. Гаврилко), муж — Шандор Томпа (Л. Потемкин); приятели: Шандор Комивеш, Ласло Мишога, Тибор Бенедек, Эрне Сабо, Лайош Бакаи (дублируют: С. Цейц, Г. Милляр, Г. Шпигель, С. Самодур, В. Сошальский).

●

«Облава» (по мотивам новеллы Лайоша Надь), 10 ч.

Производство киностудии «Будапешт», Венгрия.

Автор сценария Имре Бенчик; режиссер Ласло Надаши; оператор Иштван Хильдебранд; художники: Матяш Варга, Тивадар Берталан; композитор Дьердь Ранки; звукооператор Дьюла Новак.

Русские надписи сделаны субтитровой мастерской Министерства культуры РСФСР.

В главных ролях: Янош — Адам Сиртеш, Тот — Янош Гербе, Тэри — Эльма Булла. В остальных ролях: Тивадар Ураи, Габор Бакаи, Антал Фаркаш, Деже Гараш, Шандор Томпа, Иштван Казан, Ласло Келети и другие.

●

«Анна Эйдеш» (по роману Дэжэ Костолани), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Петер Бачо, Золтан Фабри; режиссер Золтан Фабри; оператор Ференц Сечени; художник Золтан Фабри; композитор Дьердь Ранки; звукооператор Фридеш Кеменеш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: Анна — Мари Теречик (дублирует М. Виноградова), госпожа Визи — Мария Мезеи (Е. Фадеева), господин Визи — Карой Ковач (К. Карельских), Янчи — Жигмонд Фюлеп (В. Ларионов), Фичор — Бела Барши (А. Кельберер).

●

«Домик под скалами», 10 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария Шандор Татан; режиссер Карой Макк; оператор Дьёрдь Иллеш; художник Ласло Дуба; композитор Иштван Шаркёзи; звукооператор Тибор Райки.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В главных ролях: Ференц — Янош Гэрбе (дублирует К. Тыртов), Тера — Ирен Пшота (В. Енютина), Жужа — Маргит Бара (Н. Зорская), Янош — Адам Сиртеш (Б. Кордунов), Фюреди — Шандор Деак (В. Соловьев).

●

«Контрабандисты» (по повести Пала Сабо), 8 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Авторы сценария: Пал Сабо, Габор Турзо, Феликс Мариашши; режиссер Феликс Мариашши; оператор Барнабаш Хеди; художник Бела Зейхан; композитор Имре Винце; звукооператор Дьердь Пинтер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Главные роли исполняют: Аница — Маргит Бара (дублирует В. Енютина), Михай — Габор Агарди (Н. Рыбников), Мико — Ласло Банхиди (В. Соловьев), Рози, жена Михая — Тери Хорват (Н. Зорская), Тодер, отец Аници — Берталан Шолты (Н. Новлянский).

●

«Над пропастью», 8 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Мирча Дрэган, Михай Якоб; режиссеры: Мирча Дрэган, Михай Якоб; оператор Андрей Фехер; художник Штефан Марициан; композитор Эдгар Козма; звукооператор Дан Ионеску.

Фильм дублирован на Одесской киностудии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа И. Скиндер.

Главные роли исполняют: Коля Рэуту, Константин Липован, Флавия Буреф, Флорин Пэдуряну. Роли дублировали: Опришан — В. Гурин, Маринеску — В. Тихонов, Войка — Н. Батурина, майор — И. Кулешов.

●

«Остров Негриты» (по сказке Клелиа Оттоне «Ионуц-Петруц в Центральной Африке»), 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Режиссер Джеордж Шавейл; оператор Константин Искрылеску; художник Лукреция Сабиану; музыкальное оформление Ромео Келару.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм».

«Закон моря», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София, Болгария.

Авторы сценария: Хаим Оливер, Анжел Вагенштайн; режиссер Яким Якимов; оператор Георги Карайорданов; подводные съемки: Эмил Вагенштайн; художник Александр Денков; композитор Иван Маринов; звукооператор Живко Паскалев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: Петр — Георги Георгиев (дублирует Ю. Пузырев), Сашо — Богомил Симеонов (Н. Рыбников), Мария — Ани Дамянова (Н. Зорская), Барба Ников — Стефан Петров (А. Алексеев), Скаридка — Никола Дадов (Ю. Саранцев), Гец — Георги Попов (В. Захарченко), Андрей — Димитр Бочев (В. Прохоров), начальник базы — Стефан Великов (В. Адлеров).

●

«Они знали друг друга», 8 ч.

Производство ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Макс Иенсен, Лотар Крейц, Карл Андриссен, Рихард Грошопп; режиссер Рихард Грошопп; оператор Эуген Клагеманн; композитор Вильгельм Нееф.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа С. Шумячер.

В главных ролях: Соня Зуттер, Пауль Р. Хенкер, Хорст Дринда, Гарри Хиндемит, Эрих Франц, Вольфганг Штумпф, Ульрих Тайн, Хорст Прейскер. Роли дублировали: мастер Клаузнер — К. Адашевский, Герта Клаузнер — Г. Водяницкая, Шотт — Н. Крюков, Брюкнер — С. Боярский, Килиан — Г. Сатини, Бёнке — С. Карнович-Валуа, госпожа Бобингер — Л. Гурова, госпожа Освальд — Т. Тимофеева, Шмидер — Н. Гаврилов.

●

«Соперники за рулем», 8 ч.

Производство ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Гюнтер Хофе; режиссер и оператор Э. В. Фидлер; композитор Манфред Гюнтер; художник Оскар Питш.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

В ролях: Манфред Фальк — Аксель Монхе (дублирует Г. Гай), Инге Торвальд — Христа Фюгнер (И. Давыдова), Герман Зееринг — Вильгельм Кох-Хоге (А. Баридык), Мануэла Альварес — Эдельвейс Малхин (Ж. Сухопольская), Розейро — Рихард Лауффен (Е. Барков), Альтвирт — Иоганнес Арпе (Г. Куровский).

●

«Девять жизней», 10 ч.

Производство «Нуршефильм», Норвегия.

Автор сценария и режиссер Арне Скоуэн; оператор Рагнар Сёренсен; художник Х. С. Хансен; композитор Гуннар Сёнстеволд; звукооператор Дагфин Аксельсен.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Ян — Як Фьелстад (дублирует А. Попов), Мартин — Алф Маллан (Б. Кордунов), Агнес — Хенни Муан (А. Харитонова), Дед — Юаким Нолст-Йенсен (Я. Беленький).

●

«Роза Бернд» (по одноименной пьесе Гергарта Гауптмана), 8 ч., цветной.

Производство «Бавария-фильмкунст», ФРГ.

Автор сценария Вальтер Ульбрих; режиссер Вольфганг Штаудте; оператор Рольф Кестель; художник Ганс Бертель; композитор Герберт Виндт; звукооператор Герман Стор.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В ролях: Роза Бернд — Мария Шелл (дублирует Н. Ургант), Штрекман — Раф Валлоне (Г. Гай), фрау Фламм — Кэте Гольц (Г. Водяницкая), Фламм — Леопольд Биберти (Е. Копелян), отец Бернд — Артур Виснер (Д. Волосов), Август Кейль — Ганнес Мессемер (Г. Сатини).

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Съезд строителей коммунизма». На внеочередном XXI съезде КПСС (спецвыпуск № 1), 2 ч.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой.

●

«Съезд строителей коммунизма». На внеочередном XXI съезде КПСС (спецвыпуск № 2), 1 ч.

Монтаж режиссера О. Подгорецкой.

●

«Съезд строителей коммунизма». На внеочередном XXI съезде КПСС (спецвыпуск № 3), 1 ч.

Монтаж режиссера З. Тулубьевой.

●

«Съезд строителей коммунизма». На внеочередном XXI съезде КПСС (спецвыпуск № 4), 2 ч.

Монтаж режиссера Я. Бабушкина.

●

«Съезд строителей коммунизма». На внеочередном XXI съезде КПСС (спецвыпуск № 5), 1 ч.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой.

●

«Съезд строителей коммунизма». На внеочередном XXI съезде КПСС (спецвыпуск № 6), 1 ч.

Монтаж З. Фоминой и Л. Дербышевой.

●

«В гостях у немецких друзей», 2 ч.

Монтаж режиссера О. Подгорецкой; операторы: А. Колошин, М. Ошурков; автор текста Г. Шергова.

О пребывании Н. С. Хрущева в Германской Демократической Республике.

●

«Металл Бхилаи», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера З. Тулубьевой; оператор Л. Котляренко; автор дикторского текста Ю. Смирнитский.

О строительстве металлургического завода в Бхилаи (Индия).

●

«Чемпионат мира на Урале», 2 ч.

Режиссер В. Бойков; операторы: А. Истомин, Ю. Леонгардт, А. Савин, Н. Шмаков; автор дикторского текста И. Прок.

О первенстве мира по конькам для женщин.

●

«На приз Москвы», 1 ч.

Режиссер Б. Вейланд; операторы: Е. Лозовский, А. Щекутьев. Консультант В. Максимов.

О международных соревнованиях по тяжелой атлетике на приз Москвы.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. Б 3-84-46, К 5-54-00

А03549. Подписано к печати 29/VI 1959 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,12 (условных листов 16,5).

Учетно-издательских листов 16,7. Тираж 20000 экз. Зак. № 1040.

Цена 10 руб.

16-я типография Московского городского Совнархоза. Москва К-1, Трехпрудный пер., 9



ИЗ НОВЫХ КИНОПЛАКАТОВ

Плакаты художников Б. Зеленского («Поэма о море»), Н. Хомова («XX век»), В. Басова («Отцы и дети»)





ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЧЕТВЕРТЫЙ КВАРТАЛ

1959 ГОДА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.); фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников, фоторепортажи о киносъемках, дружеские шаржи.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

на три месяца —30 рублей
на шесть месяцев —60 рублей

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».